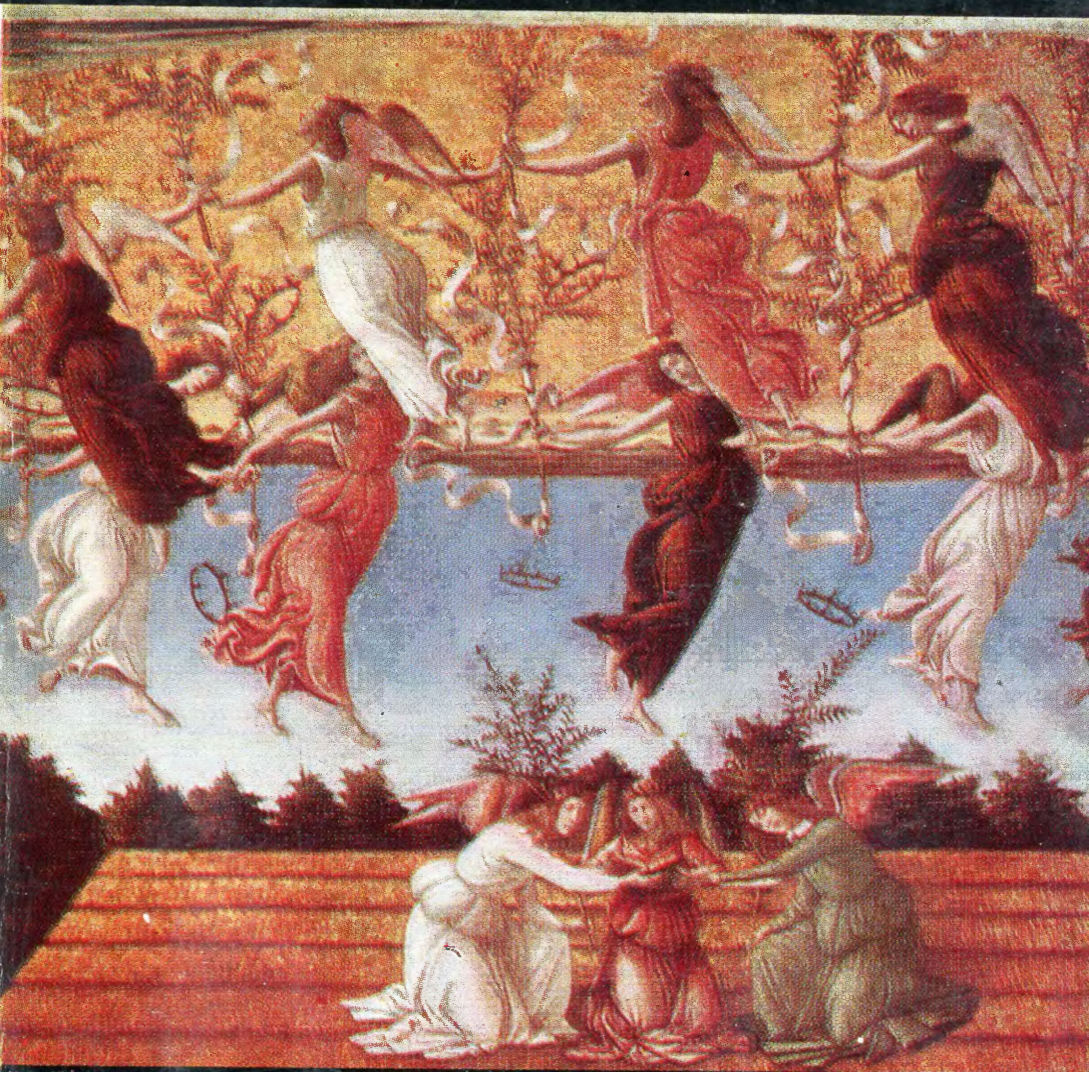
Fred Bérence

# renaşterea italiană



Editura Meridiane

Fred Bérence
LA RENAISSANCE ITALIENNE
© by B. Arthaud, 1966

Fred Bérence

# renaşterea italiană

Vol. II

Traducere de MARIA CARPOV

EDITURA MERIDIANE

Bucureşti, 1969

Pe copertă:
SANDRO BOTTICELLI:
Naşterea lui Christos (fragment)
National Gallery, Londra
Diapozitiv color:
Preiss & Co. Kunstverlag, Ismaning

# IL CINQUECENTO

## TOAMNA RENAŞTERII

O, dragul meu Pan,
şi voi
divinităţi ale acestor locuri,
dăruiţi-mi frumuseţea interioară
şi faceţi
ca întreagă înfăţişarea mea
să fie în armonie
cu ceea ce port în suflet.

PLATON, sfîrşitul lui Fedon

*LUI RENÉ LALOU*

# I. PAPALITATEA RENAŞTERII

## 1. PRIVIRE ASUPRA RENAŞTERII TIRZII

Cinquencento-ul | este istoria unei generaţii care se dezvoltă între dictatura lui Savonarola şi jefuirea Romei. Cîţiva artişti mari, Leonardo da Vinci, Bramante, Michelangelo, Rafael, Andrea del Sarto îi dau o strălucire neobişnuită, dar operele lor, să nu uităm aceasta, sînt roadele minunate ale Trecento-ului şi ale Qauttrocento-ului.

De fapt, numai Rafael şi Andrea del Sarto sînt copiii secolului, numai ei ating acele culmi pe care cel mai mic pas greşit devine periculos pentru artist şi numai ei deţin acea plenitudine, acea manieră largă şi liberă, care se numeşte marele stil : stăpînirea absolută a formei spiritualizate. Şi tot numai ei au înţeles lecţia lui Leonardo. L-au văzut la Florenţa, la începutul secolului, au asistat la bătălia cartoanelor care-l opunea lui Michelangelo. Au înţeles sensul adînc al luptei şi, în forul lor interior, au ales, s-au pronunţat pentru Olimpian împotriva Titanului. Rafael se va servi de chipul lui pentru a-l slăvi pe Platon în *Şcoala din Atena,* iar Andrea del Sarto nu va şovăi să-l urmeze în Franţa.

Leonardo da Vinci şi Bramante, care pe atunci aveau vreo cincizeci de ani, îşi încununează frămîntata lor carieră prin două capodopere : *Sfînta Ana* şi catedrala Sfîntul Petru,

amîndouă neterminate. Leonardo îşi va sfîrşi zilele în exilul trist şi poleit de la Amboise ; Bramante la curtea a doi pontifi care îl vor copleşi cu onoruri. Cît despre Michelangelo, cel mai puţin florentin dintre florentini, frescele pe care le pictează în Capela Sixtină, la interval de douăzeci de ani, îl consacră drept părinte al stilului baroc, creat de Fra Bartolomeo. Fraţii Sangallo prelungesc în mod strălucit, prin construcţiile lor, ritmul melodic al Quattrocento-ului, dar noii arhitecţi îi vor imita pe Bramante şi pe Michelangelo.

De la întoarcerea papilor în capitala lor, Roma devenise o colonie artistică a Florenţei, în mult mai mare măsură decît Mantova şi Urbino. Renaşterea romană este aproape în întregime opera toscanilor Nicolae al V-lea, Pius al II-lea, Leon al X-lea şi Clement al VII-lea. Doi genovezi, Sixt al IV-lea şi nepotul său Iuliu al II-lea, încearcă să rivalizeze cu toscanii, dar pentru ei arta este mai curînd un instrument al puterii decît o necesitate spirituală. „Să pun o carte sau o sabie în mîinile Sanctităţii Voastre ?“ îl întreabă Michelangelo pe Iuliu al II-lea cînd îi face statuia la Bologna. „Pune o spadă, eu nu sînt un învăţat“, răspunde papa. Şi totuşi, Iuliu al II-lea avea, în materie de artă, o calitate care înlocuieşte foarte bine intuiţia sau învăţătura, simţul măreţiei.

În mod destul de curios, Roma, ale cărei bazilici, cu extraordinarele lor mozaicuri, ar fi trebuit să dea naştere unei şcoli originale de arhitecţi şi de pictori, n-a dat nici un mare artist, în afară de misteriosul Cavallini, şi acesta influenţat de arta bizantină.

De la Giotto încoace, aproape toţi florentinii cu renume lucraseră la Roma, dar atmosfera romană nu pare să-i fi stimulat pe florentini ; cînd terminau lucrul se grăbeau să se întoarcă la Florenţa. Numai fraţii Pollaiuolo se obişnuiseră în cetatea eternă şi au făcut carieră aici.

Totuşi, după moartea lui Lorenzo Magnificul, mai mulţi artişti, văzînd că Savonarola voia

să impună artei reguli în acelaşi spirit îngust ca cele impuse vieţii private a cetăţenilor, părăsesc Florenţa. Alexandru al VI-lea şi marele său rival, cardinalul Giuliano della Rovere, au ştiut să le găsească ocupaţii pe măsura lor. În afara operelor compatrioţilor lor, pictorii găseau la Roma frescele lui Piero della Francesca, Melozzo da Forli, Mantegna şi Signorelli, picturi care au avut o mare înrîurire asupra lui Michelangelo şi Rafael.

În sfîrşit, începînd cu Nicolae al V-lea, care asistase la Florenţa la conferinţele lui Gemistos Plethon şi ale lui Bessarion despre platonism curtea pontificală îi primea pe umanişti, le da funcţiile cele mai importante. Cu Leon al X-lea, platonismul creştin al lui Marsilio Ficino se instalează la Vatican, unde Rafael pictase deja *Şcoala din Atena şi Triumful creştinismului.*

## 2. DIGRESIUNE NECESARĂ

Cu luminile adevăratei ştiinţe trebuie să luptăm împotriva greşelilor celei false.

GRIGORE AL IX-LEA

Istoria papilor, şi aşa destul de încurcată din pricina dublului lor rol, de pontifi şi regi, se complică şi mai mult prin atitudinea subiectivă a celor care-i judecă. Se pare că în faţa tronului pontifical oamenii îşi pierd simţul obiectivităţii. Ca întotdeauna, numai ambasadorii veneţieni şi florentini îşi păstrează perspicacitatea care caracterizează rapoartele lor.

Şi cu toate acestea, în conflictele politice dintre regele Romei şi republicile Veneţia şi Florenţa, aceşti ambasadori îşi pierd ceva din neclintita lor nepărtinire.

Cît despre istorici, subiectivitatea îi împinge adesea să dea verdicte ciudate. Chiar cînd sînt de foarte bună credinţă, un paravan moral se ridică, aproape întotdeauna, între ei şi Sfîntul Scaun. Or, ştim bine cît de mult se schimbă morala o dată cu moda. Sînt rari aceia care respectă morala Antigonei şi se supun acelor legi care nu sînt scrise sau acelora din Predica de pe Munte.

Un Pierre Damien, atît de scump lui Dante, condamna civilizaţia bizantină fiindcă bizantinii mîncau cu furculiţa în timp ce occidentalii mîncau cu degetele. Luther la Roma, sub pontificatul lui Iuliu al II-lea, nu va gîndi altfel. Lipsit de simţ artistic, orbit de prejudecăţi naţionale, el este incapabil să vadă importanţa măreţelor evenimente care se desfăşoară sub ochii săi : Bramante lucrează la ridicarea unei noi biserici Sfîntul Petru, Rafael celebrează căsătoria cerului şi a pămîntului în Camera Semnăturii, Michelangelo creează coloşii dureroşi în Capela Sixtină, Sodoma pictează în vila Farnesina căsătoria lui Alexandru cu Roxana care slăveşte puritatea dragostei terestre. De pretutindeni, învăţaţi, artişti, lingvişti veneau la Roma. Evoluţie caracteristică, aceleaşi fapte care l-au împins pe Luther la revoltă, l-au dus pe apărătorul lui, nordicul Erasmus din Rotterdam, să treacă, mai tîrziu, definitiv de partea bisericii.

Pentru fanatic, cuvîntul civilizaţie este lipsit de sens, iar pentru neitalian, Roma, începînd cu Cezar şi Germanicus, este duşmanul ereditar. În sfîrşit, naţionalismul, slugă devotată a suveranilor, năzuieşte să înlocuiască pretutindeni creştinătatea. Biserica galicană, biserica spaniolă, biserica anglicană, biserica germanică, bine sprijinite de către monarhi puternici, îşi vor manifesta pe faţă ostilitatea faţă de Roma. Istoricii vor adopta adesea un punct de vedere potrivit tradiţiei ţării lor.

Bietul cititor, care caută în mod cinstit să se instruiască, cum să nu regrete că s-a

rătăcit în pădurea întunecată a istoriei pontificale, cînd îi vede înălțați în slăvi pe niște papi care au introdus, întărit sau răspîndit Inchiziția, această plagă a creștinismului, și, în schimb, huliți, înjosiți, defăimați în mod mîrșav, pe alți papi toleranți, drepți și generoși ? Se ajunge în felul acesta la faptul absurd că în aprecierile lor unii istorici catolici se alătură unor istorici protestanți sau unor atei notorii. Mai rău decît atît, unii se fac avocații Inchiziției, dorită, cerută de principii laici și aplicată, adesea, chiar împotriva voinței Vaticanului.

În toate istoriile lumii, catolice, protestante sau atee, citim că nobilul Bonifaciu al VIII-lea, acest precursor al Renașterii, a murit de turbare, că tolerantul Alexandru al VI-lea a necinstit biserica, că binevoitorul Leon al X-lea a instalat păgînismul la Roma. Or, Bonifaciu al VIII-lea, care cere locuitorilor din Anagni să-și ierte unii altora greșelile, așa cum îi iartă el pe dușmanii săi, precizase adevăratul motiv al unei atît de mari animozități : „Laicul este dușmanul de moarte al preotului, întreaga istorie ne-o dovedește". Alexandru al VI-lea trimite comisii în Spania pentru a pune frîu Inchiziției pe care înaintașul său, Sixt al IV-lea, avusese slăbiciunea și imprudența s-o dea în mîinile lui Ferdinand și a Isabellei, dă adăpost, la Roma, evreilor și marranilor persecutați, declară cu semeție ambasadorilor Spaniei și ai Portugaliei, care îndrăzniseră să-i reproșeze îngăduința sa, că dacă majestățile lor și-ar face datoria de creștini, el n-ar fi obligat să dea azil victimelor lor (1). „Dumnezeu, adăuga el, nu vrea moartea păcătosului, ci ca el să trăiască și să se căiască." Îl destituie pe Torquemada, ascultă plîngerile celor din Vaudois, din Alpi, hărțuiți de arhiepiscopul din Embrun, poruncește revizuirea procedurii și acordă cardinalului de Amboise, atotputernicul ministru al lui Ludovic al XII-lea, împuternicirea de a-i iarta pe cei învinuiți după anchetă (2). Leon

al X-lea urmează aceeași cale. Pentru el, ca și pentru Nicolae al V-lea, Pius al II-lea și Alexandru al VI-lea, ideea de toleranță era strîns legată de ideea de creștinism. Visează să facă din Roma un nou Ierusalim, o cetate unde va domni dreptatea, artele și științele.

Leon al X-lea credea că religia creștină, eveniment cosmic, nu este religia unui popor sau a unui continent, ci că înscăunarea ei a fost pregătită de toate religiile și filozofiile anterioare.

Astfel văzute lucrurile, nu ne mai pasă dacă viața particulară a unor papi nu a fost ireproșabilă, de vreme ce activitatea lor publică a fost creștinească și binefăcătoare. Să nu uităm însă că aceea a lui Nicolae al V-lea, Pius al II-lea, Leon al X-lea și a lui Clement al VII-lea poartă pecetea unei adînci demnități. Cînd împărații germani, regii Franței, ai Angliei și ai Spaniei denunță viciile, adevărate sau închipuite, ale papilor, cînd îi tratează de simoniaci, de sodomiți și eretici, o fac fiindcă, pe de o parte, îl urăsc pe regele Romei, dar mai mult încă pe papă, care se opune străduințelor lor de a întuneca conștiința supușilor lor.

Dintotdeauna italienii își bătuseră joc pe față de slăbiciunile călugărilor. Este de ajuns să-i citim pe Dante, Petrarca și Boccaccio pentru a ne încredința de aceasta. Dacă în loc să se caute, cu atîta răutate, dovezile unei înjosiri religioase, s-ar scrie istoria sfinților preoți, a prelaților cultivați și binevoitori din timpul Renașterii, s-ar afla că aceștia sînt foarte numeroși. Papii, un Bonifaciu al VIII-lea, un Pius al II-lea, un Leon al X-lea mai ales, se sileau să ridice nivelul clerului. Din nefericire, în această luptă între spirit și cele scrise, însăși biserica nu era unită iar regii au profitat de această neînțelegere pentru a-și impune propria intoleranță prin forța armelor.

Suveranii europeni, fie că se cheamă Francisc I, Henric al VIII-lea sau Carol Quintul, chiar cînd se luptă între ei, sînt uniți printr-un

sentiment comun : frica de a vedea spiritul trezindu-se în capetele supuşilor lor. Vaticanul era socotit de toţi monarhii ca fortăreaţa primejdioasă de unde venea Spiritul. Aşadar Renaşterea se va sfîrşi printr-un nou Anagni : jefuirea Romei.

### 3. PAPII PROTECTORI AI RENAŞTERII NICOLAE AL V-LEA ŞI PIUS AL II-LEA

Şef al creştinătăţii, papa s-a bucurat mult timp de un nemărginit prestigiu pe care persecuţiile repetate ale împăraţilor germani şi ale regilor Franţei n-au făcut decît să-l întărească. În ciuda evenimentelor, ideea unui papă ai cărui locţiitori erau regii şi prinţii dăinuie. Nu se uitase încă timpul în care călugării şi preoţii desţeleniseră pămînturile nelucrate, ridicaseră ziduri de apărare, păstraseră în mănăstiri manuscrisele Antichităţii, ridicaseră biserici unde creştinul, oricare ar fi fost originea lui, era frate cu creştinul.

Din nefericire, papii nu erau stăpîni absoluţi pe statele lor. Ca pretutindeni în Europa, marii feudali se revoltau tot timpul împotriva autorităţii lor. Monstruosul atentat de la Anagni a dat o lovitură cumplită vicarului lui Cristos şi a nimicit aproape puterea suveranului Statelor Pontificale. În timpul şederii silite la Avignon, guvernatori, aventurieri, condotieri puseseră stăpînire pe teritoriile bisericii şi cînd, după şaptezeci de ani, papa s-a întors la Roma, s-a văzut despuiat de cea mai mare parte din oraşele sale importante unde nişte tirani mărunţi întemeiaseră dinastii.

La Roma, vasalii cei mari se războiau crîncen între ei, nu se înţelegeau între ei decît pentru a lupta împotriva autorităţii Sfîntului Părinte şi se aliau cu duşmanii lui, împăraţi,

regi ai Franței sau ai Neapolului. Papii îi era greu să apere primatul spiritului atîta vreme cît el era silit, pentru a se pune la adăpost pe sine, să se refugieze în citadela sa, fostul mausoleu al împăratului Adrian, devenit fortul Sant'Angelo.

Nicolae al V-lea este unul din oamenii cei mai universali care au urcat pe tronul pontifical. Din nefericire, domnia sa a fost scurtă, ca toate domniile marilor pontifi din Renaștere. Opt ani, din 1447 pînă în 1455.

Pontificatul său inaugurează cei optzeci de ani (1447—1527) care au schimbat Roma creștină în capitală artistică și spirituală, a cărei strălucire durează și astăzi. Născut la Sarzana, la granițele Toscanei, Tommaso Parentucelli își petrece tinerețea la Florența unde studiază cu rîvnă. Rînd pe rînd este preceptor al copiiilor lui Rinaldo degli Albizzi și ai lui Palla Strozzi, amîndoi dușmani ai Medicilor, ceea ce nu-l împiedică să fie în cele mai bune relații cu Cosimo de Medici. În casa lui Palla Strozzi, avusese ocazia să cunoască profesori de filozofie greacă ; dar marele eveniment din tinerețea sa a fost conciliul din Florența care i-a îngăduit să asculte cursurile lui Gemisthos Plethon și ale lui Bessarion. După conversiunea sa la catolicismul roman, Bessarion a devenit prietenul, confidentul, sfetnicul său.

Tommaso cunoscuse vremuri grele, și, pentru a putea trăi, copiase manuscrise pentru vestitul librar Vespasiano da Bisticci. Cosimo de Medici care-și „folosea bogăția în modul cel mai mărinimos" (3), i-a procurat, cu discreția lui obișnuită, mijloacele de existență. Pentru a-i dovedi recunoștința sa, Nicolae al V-lea va încredința băncii Medici averea bisericii din Florența. Alături de Cosimo și de Lorenzo Magnificul, el este unul din personajele care au stîrnit cele mai mari devotamente, admirația cea mai desăvîrșită. În ciuda prieteniei sale cu Medicii, el îl ocrotește pe fostul său stăpîn, umanistul Palla Strozzi, alungat din Florența.

Pe vremea cînd era tînăr, nu se temuse să se îndatoreze pentru a cumpăra cărţi şi manuscrise ; ajuns papă, întemeiază vestita bibliotecă a Vaticanului. Cu ajutorul florentinilor Alberti şi Bernardo Rossellino, mîna dreaptă a lui Alberti, visează să facă din Roma, asemenea Florenţei, un loc de concentrare a poeţilor, savanţilor, filozofilor, artiştilor şi, bineînţeles, al teologilor.

Autoritatea bisericii, spunea el, se impune celor „care au învăţat prin studierea scrierilor originea şi dezvoltarea ei". Dar mulţimea celor mărunţi doreşte să fie „mişcată de lucruri frumoase", acele lucruri frumoase care înalţă sufletul celor mari.

A început planul măreţ de a fonda o nouă cetate pontificală, despărţită de Roma, Vaticanul. Pînă atunci, palatul Lateran era reşedinţa oficială a papilor. Vaticanul, locul pe care fusese răstignit Sfîntul Petru, nu avea decît o reşedinţă provizorie. Această nouă cetate, simbol al timpurilor noi, va cuprinde un palat pontifical, o nouă biserică Sfîntul Petru, noi cancelarii şi, pentru ca regele Romei să nu mai fie silit să fugă pentru a scăpa de cursele întinse de marii feudali sprijiniţi de străinătate, Vaticanul va fi înconjurat de ziduri inexpugnabile (4).

E greu să cunoaştem întinderea construcţiilor la care s-a pornit atunci, deoarece ele au dispărut în urma amenajărilor ulterioare. Nicolae al V-lea a început reparaţiile cele mai urgente, poduri, apeducte, fîntîni, bazilici părăsite în timpul şederii papilor la Avignon. În 1450, a sărbătorit reunificarea bisericii prin jubileu. Antipapa, Felix al V-lea, supunîndu-se, el i-a lăsat rangul de cardinal şi i-a reabilitat pe dizidenţii conciliului din Basel.

Două clădiri începute sub pontificatul său, palatul Veneţiei şi Cancelaria, inaugurează stilul Renaşterii şi au rămas, pînă astăzi, printre cele mai frumoase din Roma. Cancelaria pare să fie de aceeaşi inspiraţie ca palatul Rucellai

din Florenţa, somptuoasele arcade din curtea ei îl evocă pe Brunelleschi cu un simţ al grandiosului care-l anunţă pe Bramante. Aceste două palate par să fie rezultatul colaborării dintre Albetri şi Rossellino, însă palatul Veneţiei a fost terminat către sfîrşitul secolului de către Giacomo da Pietrasanta.

Pe patul de moarte, Nicolae al V-lea a cerut cardinalilor să-i continue opera : „Nu din trufie, nici din dragoste pentru strălucire, nici dintr-o dorinţă deşartă de glorie, pentru a-mi face numele nemuritor, am început construirea tuturor acestor palate, ci pentru a contribui la gloria Sfîntului Scaun apostolic în ochii creştinătăţii şi pentru ca pe viitor papii să nu mai fie asediaţi, alungaţi din reşedinţa lor, sau luaţi în captivitate".

Urmaşul său, Calixt al III-lea, primul Borgia, aproape octogenar, n-a avut decît un gînd în timpul pontificatului său de trei ani : să facă o cruciadă pentru a recuceri Constantinopolul de la turci.

Pius al II-lea, vestit umanist, diplomat priceput, încă de pe cînd era cardinal răspunsese plîngerilor germanilor, care cereau desfiinţarea annatelor *, declarînd că sărăcirea Germaniei se datora luxului marilor prelaţi germani şi nu Curiei. „Sînt departe de a pretinde, spunea el, că nu se comit abuzuri la curtea de la Roma. În afară de faptul că papii sînt oameni, şi, ca atare, supuşi unor slăbiciuni, există în jurul lor oameni lacomi şi intriganţi ; dacă aceasta este situaţia, cum s-ar putea evita ca beneficiile să nu fie date pe bani ? În orice palat veţi găsi lucruri necurate. Curtea din Roma, vă rog s-o credeţi, este, dintre toate curţile din Europa, aceea care prezintă cele mai puţine nereguli. Vă plîngeţi că vă cere bani... dar ar fi oare drept ca numai Italia să procure cele necesare mamei tuturor bisericilor ?" (5).

---

* Taxă percepută de Sf. Scaun de la orice nou titular al vreunui beneficiu ecleziastic. (n.r.)

A încercat zadarnic să unească Europa împotriva lui Mahomed al II-lea și la Congresul de la Mantova, părăsit de suveranii convocați, a rostit o cuvîntare mișcătoare :

„Regina Orientului a văzut, între zidurile sale, măcelărirea urmașului lui Constantin și a poporului său, profanarea templelor Domnului, minunatul monument ridicat de Justinian mînjit de cultul spurcat al lui Mahomed. Au distrus chipul Maicii Mîntuitorului și pe cele ale sfinților, au răsturnat altarele, au dat la porci relicvele Martirilor, au ucis preoții, au siluit femeile, fetele și chiar fecioarele consacrate Domnului, au sugrumat pe mai marii orașului în fața sultanului ce se ospăta, au tîrît în mod josnic în tabăra lor, au batjocorit, au împroșcat cu noroi și au scuipat, icoana Mîntuitorului răstignit strigînd : Iată-l pe Dumnezeul creștinilor ! Toate acestea s-au petrecut sub ochii noștri. Iar noi ce facem ? Stăm cufundați într-un somn adînc. Ba nu, mă înșel, noi ne războim între noi și-i lăsăm pe turci liberi să facă ce vor".

După Calixt al III-lea, Pius al II-lea, renunțînd la construcția cetății Vaticanului, concepe un proiect de mai mică amploare, dar unul din cele mai originale din Renaștere. Va întemeia un oraș nou care va purta numele său, Pienza, și pentru aceasta alege locul său de naștere, Corsignano. Execuția proiectului o încredințează arhitectului lui Nicolae al V-lea, Bernardo Rossellino. Trebuie să se fi gîndit la aceasta în timpul numeroaselor sale călătorii, căci, de cum se urcă pe tronul pontifical, începe cu hotărîre lucrările. În patru ani, clădirile principale sînt terminate. În jurul pieței se află domul, noua episcopie, palatul Piccolomini și alte palate. Această piață rămîne una din cele mai pure din Quattrocento și una din cele mai puțin cunoscute.

Pius al II-lea, ca și dinastia Medici, Federigo di Montefeltro și Nicolae al V-lea, pare a fi fost înzestrat pentru arhitectură ; el sugerează

planurile şi doreşte ca domul să aibă trei nave de aceeaşi înălţime aşa cum văzuse el o biserică în Austria (6).

Mai tîrziu, pe pereţii Domului din Siena, Pinturricchio va povesti isprăvile şi călătoriile sale, le va schimba în poveşti picturale cu zîne.

## 4. DUŞMANII RENAŞTERII. PAUL AL II-LEA ŞI CARDINALUL DE CORNETO

În ciuda liberalismului lor, Nicolae al V-lea şi Pius al II-lea au fost siliţi să pedepsească pe cei ce unelteau împotriva persoanei lor şi a bisericii. Doi urmaşi întîrziaţi ai lui Rienzi, Porcaro sub Nicolae al V-lea şi Tiburzio sub Pius al II-lea, au încercat să proclame Republica Romană, propovăduită de umanişti. Încercările lor au dat greş, în mod jalnic, şi cei doi papi nici nu s-au gîndit să facă vreo legătură între umanism şi aceste porniri fanatice (7).

În schimb, cardinalul Barbo care i-a urmat în 1464 lui Pius al II-lea, sub numele de Paul al II-lea, socotea că umanismul era focarul ideilor subversive. Veneţian, nepot al lui Eugen al IV-lea, el nu era măreţ, ci semeţ. A pus să i se făurească tiara cea mai preţioasă care se văzuse pînă atunci, a mărit veniturile cardinalilor, i-a îmbrăcat în roşu, a părăsit Vaticanul mutîndu-se în palatul Veneţiei, l-a umplut cu mobile rare, medalii, camee şi pentru a-şi ridica biserica sa, San Marco, a distrus Coliseul. Cînd umanişti au protestat, el a desfiinţat Academia romană şi Colegiul abreviatorilor *. Aceasta însemna a-i lipsi de mijloacele de existenţă şi a nu le da putinţa să se întrunească.

---

* Abreviatorii erau clerici care lucrau în cancelaria papală şi erau însărcinaţi cu redactarea, sub formă prescurtată, a cererilor adresate papii. Au fost suprimaţi în 1908. (n.tr.)

Cînd s-au plîns, fastuosul pontif i-a acuzat că urzesc un complot, i-a închis şi chiar i-a schingiuit. După aceea, i-a silit să-i ceară iertare şi, mărinimos, i-a pus în libertate. Apoi, cum Platina i se părea încă îndărătnic, a poruncit din nou să fie arestat. A fost nevoie de intervenţia îndrăzneaţă a cardinalului Gonzaga, cel pe care l-a pictat Mantegna în frescele din Mantova, pentru a-l scăpa de la moarte. Platina, împreună cu Pomponius Laetus şi cu grecul Argyropoulos, unul din umaniştii cei mai dezinteresaţi din acea vreme, s-a răzbunat descriindu-l pe Paul al II-lea în *Vieţile papilor* ca pe un barbar. În zadar va termina Paul al II-lea cu mult fast palatul Veneţiei, el a rămas acel rege al Romei care a cutezat să spună : „Dacă Dumnezeu îmi va ajuta să trăiesc, voi avea grijă de două lucruri : să interzic povestirile şi poeziile prosteşti, deoarece în ele mişună ereziile şi blestemele, şi să interzic practica astrologiei, izvor al atîtor erori“ (8).

Voia, adică, să interzică studiul istoriei, pe acela al literaturii şi pe cel al astronomiei, aşa cum va face Savonarola mai tîrziu. Ne putem închipui starea de spirit a umaniştilor, pe care Nicolae al V-lea şi Pius al II-lea îi trataseră ca pe nişte fraţi. Alberti însuşi, pierzîndu-şi funcţia de abreviator, a părăsit Roma spre marea bucurie a familiilor Gonzaga şi Medici, care l-au primit cu braţele deschise.

Din păcate, Paul al II-lea nu este o excepţie. În marea luptă dintre spiritul spartan şi cel atenian, care va dura cît lumea, el avea mulţi aliaţi.

Unul dintre cei mai iluştri, alături de Savonarola, a fost cardinalul Adrian de Corneto. Într-un tratat *Despre adevărata filozofie*, apărut la Bologna în 1507, el declara cu semeţie că „păcatul tuturor filozofilor este lipsa de umilinţă, această virtute divină relevată de Cristos... Nu foloseşte la nimic să cunoşti adevărurile geometriei, ale aritmeticii, ale muzicii ; geometria şi astrologia (9) nu sînt calea spre o

mîntuire ; ele duc la păcat și îndepărtează de Dumnezeu. Operele poeților, înțelepciunea lumii, podoabele retoricii sînt o hrană drăcească, ele încîntă urechile, ademenesc inima, dar nu satură sufletul însetat de adevăr. Platon, Aristotel, epicurienii și stoici sînt osîndiți la infern ca și demonul, filozofii sînt strămoșii ereticilor".

Autorul acestor rînduri, încă și astăzi foarte prețuit de unii istorici admiratori ai lui Savonarola și Caraffa, era învinuit de a-i fi otrăvit pe Alexandru al VI-lea și pe Cezar Borgia, cu ocazia vestitului banchet dat de el. În mod obiectiv, niciodată n-a putut fi absolvit de această învinuire, reluată împotriva lui de Leon al X-lea și chiar de Henric al VIII-lea. Sub Iuliu al II-lea, el a devenit membru al Conciliului din Pisa, organizat de Ludovic al XII-lea pentru a-l demite pe papă. Leon al X-lea, la venirea sa pe tronul pontifical, l-a reabilitat. Dar aceasta nu l-a împiedicat să facă parte din complotul cardinalilor Petrucci și Riario, care voiau să-l asasineze pe Suveranul Pontif. Leon al X-lea i-a luat cardinalatul (10).

## 5. SIXT AL IV-LEA ȘI INOCENȚIU AL VIII-LEA, REGI AI ROMEI

Sub influența familiei sale, dornică să conducă, să tragă foloase, să facă veșnică atotputernicia trecătoare pe care le-o da domnia papii, Sixt al IV-lea a hotărît să pună capăt anarhiei provocată de marii feudali. Fără să-i pese cîtuși de puțin de protestele stîrnite de purtarea sa, a fost un prinț cu totul pămîntesc și, pentru a obține banii necesari îndeplinirii planu-

rilor sale, a introdus simonia * cea mai scandaloasă care s-a văzut vreodată. Totul se da pe bani, de la demnitatea de cardinal pînă la cea mai măruntă slujbă sau indulgenţă. Un poet creştin striga : „Arabul vinde tămîie, tirianul purpură, evreul fildeş, iar la noi, preoţii, sanctuarele, altarele, rugăciunile, cerul şi chiar şi pe Dumnezeu, totul este de vînzare“ (11).

Astfel de învinuiri, repetate de toţi duşmanii Sfîntului Scaun, nu trebuie crezute în întregime. Teocraţia democratică a cunoscut abuzuri, dintre care simonia a fost cel mai nefast, totuşi, aceste pamflete dovedesc mai ales că supuşii statelor pontificale se bucurau de o libertate de exprimare nelimitată.

Roma, ca şi Florenţa, era un oraş unde fiecare era liber să spună ce vrea, papii-regi şi cardinalii-prinţi îngăduind supuşilor îndrăzneala de a gîndi ; astfel, după Florenţa, curtea pontificală era locul de întîlnire al limbilor celor mai ascuţite, dar şi cele mai spirituale, din întreaga Italie (12). Cezar Borgia s-a plîns o dată tatălui său de anumite libertăţi de limbaj folosite la Roma pe socoteala sa şi i-a cerut să-i pedepsească pe vinovaţi. Alexandru al VI-lea i-a răspuns că, întrucît Roma este un oraş liber, el nu avea cum să închidă gura oamenilor.

Sixt al IV-lea, fost şef al ordinului franciscanilor, avea însuşirile unui mare rege. Avea simţul fastului, simţul publicităţii inteligente şi un gust sigur pentru arte şi ştiinţe, podoabe ale puterii. Biblioteca vaticană, încredinţată lui Platina, frescele Vaticanului şi ale Capelei Sixtine, pictate de către cei mai buni artişti florentini şi de Melozzo da Forli, au ajutat la răspîndirea faimei sale, aşa cum şi-a dorit-o. Cu toate acestea, florentinii au pictat Capela Sixtină numai cînd s-a împăcat el cu Florenţa,

---

* Trafic criminal cu lucrurile sfinte (de la Simon Magul care a vrut să cumpere de la Sfîntul Petru puterea de a atribui darurile Sfîntului Duh). (n.r.)

după conjurația familiei Pazzi, astfel încît lui Lorenzo îi revine, fără îndoială, meritul alegerii artiștilor. Cît despre Melozzo da Forli, el a fost recomandat de Federigo di Montefeltro.

Sixt al IV-lea a avut inteligența să primească aceste recomandări și pe aceea de a înțelege cît de mult dăunaseră domniei lui Paul al II-lea persecuțiile împotriva umaniștilor. A redeschis Academia romană al cărei „mare pontif" este din nou Pomponius Laetus. La sugestia lui Platina, a pus biblioteca la dispoziția studenților. Îi plăcea și muzica. Josquin des Prés vine la curtea lui și rămîne la Roma tot timpul pontificatului său, al lui Inocențiu al VIII-lea și o parte din acela al lui Alexandru al VI-lea. Cîntăreț al papilor, a compus probabil, între 1486 și 1494, celebrele motete* *Ave Christe immolate și Inviolata*, pline de o intensă emoție religioasă (13).

Din nefericire, acest mare prinț era înconjurat de o familie numeroasă. Se știe cum s-a lăsat tîrît de Girolamo Riario să patroneze conjurația familiei Pazzi și de către cardinalul Riario, în complicații politice fără ieșire. Cel mai ilustru dintre nepoții săi, cardinalul Giuliano della Rovere, va deveni în curînd papa Iuliu al II-lea.

Binevoitor la Roma, îngăduind pînă și critica cea mai batjocoritoare, Sixt al IV-lea, șef al bisericii, dă suveranilor spanioli împuternicirea de a numi inchizitori. Dă înapoi cînd află urmările faptei sale, dar cedează din nou la protestele regelui, la plîngerile întristate ale reginei.

Inocențiu al VIII-lea, urmașul său, a fost regele jumătăților de măsură și al hotărîrilor nechibzuite. Pentru a lupta împotriva regelui Ferrante al Neapolului, i-a susținut pe baronii răsculați și a săvîrșit greșeala de neiertat de a cere ajutorul Franței. În cele din urmă, Lorenzo

---

* Compoziție corală referitoare la un subiect liturgic, cîntată în biserică în limba latină. (n.r.)

de Medici a izbutit să îndrepte greşelile regelui Romei, dar nu şi pe acelea ale papii.

Într-adevăr, Inocenţiu al VIII-lea a condamnat tezele lui Pico della Mirandola care voia să-l împace pe Platon cu Aristotel, şi Pico a trebuit să fugă. În afară de aceasta, fapt mult mai grav prin urmările sale, în 1484, a promulgat vestita bulă *Summis desiderantes* care îngăduia pedepsirea vrăjitoriei. După care, culmea imprudenţei, a încredinţat aplicarea ei dominicanilor germani, Institoris şi Sprenger, care erau răspunzători de redactarea ei.

Anul următor se vor aprinde rugurile şi nu se vor mai stinge timp de veacuri întregi. Sprenger se laudă că, încă din 1485, patruzeci şi una de vrăjitoare au fost arse numai în oraşul Como, care ţinea de ducatul Milanului (14).

Inocenţiu al VIII-lea a murit în 1492 şi cardinalul Borgia, nepotul lui Calixt al III-lea, s-a urcat pe tronul pontifical. El a avut păcate în viaţa particulară, dar a fost unul din cei mai mari regi ai Romei şi unul din cei mai creştini şefi ai creştinătăţii. Ca rege, a unit Italia împotriva lui Carol al VIII-lea ; ca papă, s-a împotrivit Inchiziţiei, în termeni pe care-i va relua mai tîrziu Clement al VII-lea, aşa cum vom vedea.

# II. MACHIAVELLI ȘI PRINCIPELE SĂU (1469—1527)

Oamenii, de obicei, judecă rău faptele acestei lumi și adesea săvîrșesc greșeli mari. Cu atît mai mari cu cît sînt ei mai extraordinari.

MACHIAVELLI, *Discorsi,* III, 6

## 1. IDEEA UNITĂȚII ITALIENE ÎNAINTE DE MACHIAVELLI

În secolul al XIV-lea, pe cînd Italia era mai mult sau mai puțin prada străinătății, mințile luminate nu văd decît o soluție pentru ieșirea din această nenorocire : unificarea peninsulei. Însuși Dante strigase : „Oh ! Italie robită, lăcaș al durerii" și într-un elan de patriotism el s-a numit „soțul Italiei".

Petrarca, în imnul închinat lui Rienzi, îl îndemnase să proclame monarhia. Versurile în care-și mărturisea credința fuseseră repetate fără încetare :

Che l'antico valore
Nelli italici cor non é ancor morto.

Machiavelli își va încheia *Principele* citîndu-le.

Familia Visconti, stăpîni ai Milanului, ar fi dorit, se pare, să înfăptuiască acest vis, dar metodele lor brutale îi înspăimîntau pe locuitorii republicilor și ai micilor monarhii în care suveranul nu era decît primul cetățean al statului. Toți istoricii sînt de acord că Filippo Maria Visconti rîvnea o coroană regală. După ce a cucerit Lombardia, teritoriile învecinate și a ajuns pînă la Bologna și Perugia, se pregătea să ocupe Toscana, cînd, „în ceasul în care credea

că va deveni stăpîn pe ea şi va fi încoronat rege al Italiei, a murit" (1).

Cuvîntul eliberator a fost spus : nu rege al Neapolului, al Lombardiei sau al Milanului, ci rege al Italiei. Se pare că dacă bunul rege Robert al Neapolului, acest francez italienizat, ar fi dorit-o, ar fi putut înfăptui unitatea ţării, măcar în parte. Rege al Neapolului, vicar al statelor pontificale în numele papii de la Avignon, protector al Florenţei, şef recunoscut al partidului ghelf, el guverna mai mult de jumătate din Italia, însă, înţelept şi paşnic, prefera prosperitatea regatului său mizeriilor războiului.

Serenissima Republică a Veneţiei părea menită să reia pretenţiile familiei Visconti. Liberalismul politicii sale de pe uscat, respectarea libertăţilor municipale, protecţia pe care o acorda comerţului şi industriei din oraşele de pe teritoriul său dădeau naştere unui adevărat patriotism veneţian. Din nenorocire, Veneţia era mult prea ocupată în Adriatica şi în Orient pentru a vrea şi a putea să intervină cu folos în Italia. Cînd o va voi, va fi prea tîrziu.

În secolul al XV-lea, ideea unităţii italiene slăbeşte. Italienii sînt acum stăpîni la ei acasă, conduşi de prinţi italieni sau pe deplin italienizaţi, ca dinastia Aragon din Neapole. Echilibrul între Roma, Neapole, Milano şi Veneţia este o constantă a politicii din Quattrocento. Lorenzo Magnificul, întemeind o a cincea putere care amintea, prin forma sa nouă, confederaţia cantoanelor elveţiene, contribuie mult la întărirea acestui echilibru.

Invadarea Italiei de către Carol al VIII-lea, înfrîngerea sa la Fornovo arăta necesitatea acestei uniri. Ludovic al XII-lea, înainte de a coborî în Italia, s-a asigurat de sprijinul lui Alexandru al VI-lea, sufletul rezistenţei împotriva lui Carol al VIII-lea, şi sprijinul florentinilor pe care-i protejase. Papa anulează căsătoria sa cu Ioana de Franţa şi încuviinţează căsătoria cu Anna de Bretania. În schimb, Cezar Borgia, care ducea regelui dispensa, primeşte

ducatul Valence pe care Sfîntul Scaun și Franța și-l disputau într-una, se căsătorește cu sora regelui de Navara, Charlotte d'Albert și, după cîteva luni de ședere în Franța, îl însoțește pe Ludovic al XII-lea pe cînd acesta intra în Milano. Întoarcerea lui Cezar la Roma a fost triumfală. Papa l-a numit șef al armatelor sale și, puțin după aceea, Cezar începea vestita sa campanie împotriva micilor tirani din Romagna.

## 2. CEZAR BORGIA, MODEL AL PRINȚULUI ELIBERATOR

Aut Caesar, aut nihil.

Aceasta era deviza care flutura pe steagurile lui Cezar. Deviza era limpede și, în mod firesc, ea trebuia să trezească neîncrederea prinților italieni. Cealaltă deviză a sa, „război castelelor, pace colibelor", ilustrează iscusita sa propagandă politică. Încă de la ocuparea orașelor Rimini și Pesaro, el este aclamat ca eliberator întrucît a redat municipalităților vechile lor scutiri.

Cînd Florența îl însărcinează pe Machiavelli cu o solie pe lîngă el, Cezar Borgia se află la Urbino, ocupat cu una din acele „minunate stratageme" care îi încîntau pe contemporani. Ceruse ducelui, vasal al Sfîntului Scaun, să-i împrumute artileria pentru a lupta împotriva baronilor romani, dar cînd a primit-o, a invadat ducatul din trei părți. Ducele Guidobaldo izbutește să fugă. Primit cu pompă la Veneția, așteptă acolo momentul răzbunării.

Alungînd pe prințul cel mai popular în fața supușilor săi și cel mai popular printre artiști, Cezar Borgia își compromitea reputația în fața contemporanilor și a posterității. Cu toate acestea, trebuie recunoscut în mod obiectiv că,

voind să formeze un stat puternic, vecin cu cel al Sfîntului Scaun, stăpînirea oraşului Urbino care comanda drumurile din nord şi din sud, era încununarea unei prime etape.

În vîrstă de douăzeci şi şapte de ani, Cezar era pe vremea aceea un senior puternic. Pinturicchio, într-una din frescele apartamentelor Borgia, ne înfăţişează un tînăr prinţ cu ţinută elegantă, cu faţa încadrată de o barbă blondă bătînd în roşcat. Dar el n-a redat expresia ochilor întunecaţi şi fascinanţi, purtările alese, farmecul vorbei, care i-au îngăduit fiului papii să-i încînte pe Ludovic al XII-lea, pe Charlotte d'Albret, şi atîtea alte personaje. Rapoartele ambasadorilor contemporani sînt aproape unanime. Toate vorbesc despre inteligenţa lui deosebită, despre chibzuinţa vorbelor sale, despre educaţia rafinată şi chiar despre forţa sa fizică care-i da putinţa să rupă cu mîinile o potcoavă (2), ca Leonardo da Vinci.

La rîndul său, Machiavelli a fost fermecat de marea personalitate a tînărului războinic, pe care-l însoţeşte în deplasările sale timp de mai multe luni. Nu-şi întrerupe misiunea decît pentru a se căsători cu Maria Corsini, iar la începutul lui octombrie, se întoarce din nou lîngă Valentinez * (3), deoarece acesta era numele cel mai cunoscut al lui Cezar, la începutul lui octombrie 1502 şi pe care nu-l mai părăseşte pînă în februarie 1503.

Această lungă şedere, departe de a şterge primele impresii, le întăreşte. Valentinezul întruchipează prinţul şi numai el va putea scăpa Italia de jugul străin. Machiavelli nu numai că îi consacră al şaptelea capitol din cartea sa *Principele*, dar întreaga operă este inspirată de el. Or, nu este vorba de o carte menită să-l măgulească pe valentinez, deoarece cînd a scris-o Machiavelli, modelul său murise.

---

* De la Valentinois, veche provincie din Franţa (n.r.)

Prezența a doi compatrioți florentini pe lîngă Cezar îi sporea mult prestigiul în ochii viitorului istoric. Antonio da Sangallo, celebrul arhitect, și Leonardo da Vinci, numit inginer șef al tuturor fortărețelor cucerite, luau parte la niște ciudate convorbiri nocturne, deoarece valentinezul avea obiceiul să facă din noapte zi. Cînd nu se afla în fruntea armatelor, se trezea la ora opt seara, primea în audiență, își dicta corespondența și petrecea pînă dimineața. Leonardo da Vinci avea aproape aceleași obiceiuri, surprinzătoare pentru un pictor, dar anecdotele povestite de Vasari ne arătau că pictorii vegheau pînă foarte tîrziu, și, dacă nu pictau, măcar desenau, la flacăra lumînărilor.

Din păcate, nici Leonardo, nici Sangallo, nici Machiavelli nu ne-au lăsat date despre lunile pe care le-au petrecut împreună. Leonardo avea pe atunci cincizeci de ani iar Machiavelli treizeci și trei. Capitolele din *Principele*, rapoartele către guvernul său lasă să se înțeleagă, pe ici pe colo, că o oarecare intimitate domnea între Machiavelli și ducele de Valentinois. Ajuns duce de Romagna, de Urbino, protector al Pisei, senior de Perugia și de Piombino, era limpede că Cezar încercuia Toscana și că-și alesese Florența ca centru al viitorului său regat. Ambasadorul florentin, departe de a fi nemulțumit de aceasta, se gîndește că acest prinț norocos poate înfăptui unitatea Italiei și să-i alunge pe barbari din țară.

Leonardo, însoțit de Salai, fiul său adoptiv, străbate orașele, dă ordin arhitecților în vederea întăririi zidurilor, face proiecte de canale care vor lega capitala provizorie a ducelui de Valentinois, Cesena, cu marea, sau care vor îngădui secarea mlaștinilor de la Piombino. Leonardo, ca și Machiavelli, a prețuit, se pare, farmecul, purtările, inteligența prințului. Alungat din Milano de invazia franceză, Leonardo, pe vremea aceea, împărtășea de bună seamă iluziile lui Machiavelli.

Îl ucisese oare Cezar pe ducele de Gandi, fratele său ? Este puțin probabil. În schimb, dacă trebuie să credem jurnalul maestrului de ceremonii, Burchard, el ar fi pus să fie sugrumat tînărul său cumnat, ducele de Bisceglie, al doilea soț al sorei sale Lucreția și fiu al regelui Alfons al II-lea al Neapolului. În afară de aceasta, el se răzbunase cumplit pe regele Frederic al Neapolului care, de altfel, îl jignise foarte rău. După trecerea sa la viața laică, Cezar a candidat la mîna prințesei Carlotta, dar aceasta declarase că mai curînd preferă să moară decît să audă spunîndu-i-se, „Doamna Cardinal". Acest răspuns l-a costat pe tatăl său coroana. Ca ginere al regelui, Cezar l-ar fi apărat tot atît de bine după cum a luptat împotriva lui.

Victimă a trufiei sale, regele Frederic a fost victima unei rare perfidii care ne arată că Cezar nu inventa nimic, ci imita pur și simplu prin „minunatele sale stratageme" strălucita pildă a' bunilor săi prieteni, regii Franței și ai Spaniei. Ludovic al XII-lea, neputînd să cucerească singur regatul Neapolului, se înțelege în taină cu regele Spaniei ca să-l împartă între ei. Pretextînd că aduce ajutoare regelui Frederic, Gonzalo de Cordoba, învingătorul maurilor, conduce expediția. Deodată, Frederic are niște presimțiri negre. Îi mărturisește aceasta generalului spaniol care a protestat spunînd că este de perfectă bună credință. Gonzalo a ocupat, așadar, toate locurile întărite din regat, apoi a predat jumătate din ele trupelor franceze. Regele, batjocorit, încearcă o ultimă rezistență și se închide la Capua cu ajutorul familiei Colonna. Trădat încă o dată de către niște oameni care, fiind în slujba dușmanului, au deschis în taină porțile orașului, nefericitul Frederic a fost silit să asiste la cumplita măcelărire a populației. Patru mii de persoane și-au pierdut viața. Toată Italia s-a înfiorat de groază aflînd această veste, presimțînd că începe era măcelurilor sîngeroase.

Cezar comanda armata împreună cu Sanseverino. Fiecare din cei doi generali l-a făcut pe celălalt responsabil de acest măcel. Istoricii n-au izbutit nici ei să știe, mai bine decît contemporanii, cine era adevăratul responsabil. În tot cazul, Cezar s-a ales cu multă glorie de pe urma jefuirii orașului Capua și a primit un nou ducat, Andria.

Această faimă de cruzime, care i-a dăunat atît de mult în fața posterității, îi era de folos în ochii contemporanilor. Orașele pe care le cucerea, pentru el însuși, uluite de îndurarea lui, nu mai căutau decît să-i cîștige bunăvoința. El spînzura în văzul lumii pe cei ce jefuiau și, cu un remarcabil simț al psihologiei maselor, făcea în așa fel încît execuțiile să fie tot atît de spectaculoase ca și recompensele pe care le împărțea cu mărinimie. Guvernatorul său în Romagna, Remirro de Orco, om crud și expeditiv, ne spune Machiavelli, devenind odios în ochii populației, a fost decapitat într-o bună dimineață în piața cea mare din Cesena. Pentru a impresiona și mai mult, Cezar a poruncit să se pună alături de cadavru un butuc și un cuțit însîngerat.

Pe vremea cînd Machiavelli și Leonardo trăiau în preajma lui, Cezar a fost expus unui complot primejdios. Luase în slujba sa patru condotieri vestiți. Doi din familia Orsini dintre care unul, Pagolo, era fratele Clarissei Orsini, soția lui Lorenzo Magnificul, iar celălalt ducele de Gravina. Al treilea personaj, Vitellozzo Vitelli, era senior de Città di Castello iar al patrulea, Oliveretto, senior de Fermo, în a cărui stăpînire ajunsese prin trădare după ce-și ucisese unchiul și pe mai marii cetății. Văzînd că Ludovic al XII-lea este alungat din Neapole de aliatul său spaniol, condotierii au crezut că Cezar este lipsit de cel mai puternic sprijin al său și s-au aliat cu dușmanii lui, ducele de Urbino, seniorii de Perugia și Bologna ; au făcut propuneri chiar și Republicii florentine care însă a avut grijă să nu le dea ascultare.

Cezar, cu o inscusință care-l încîntă pe Machiavelli, îndreaptă repede această situație primejdioasă și tratează cu fiecare rebel în parte. Intrați din nou în slujba sa, condotierii cuceresc fortul Sinigaglia de pe țărmul Adriaticei. Cezar vine să-i vadă și, cînd sînt adunați cu toții într-o sală a castelului, poruncește să fie uciși. Povestindu-ne întîmplările, Machiavelli se mulțumește să constate că Oliveretto da Fermo nu se bucurase decît un an de crima sa și că dăduse peste cineva mai iscusit decît el. Capcana de la Sinigaglia a avut un enorm răsunet și a sporit faima autorului ei.

Machiavelli stăruie asupra faptului că Cezar introduce în Romagna serviciul militar obligatoriu. Fiecare familie trebuia să dea un bărbat, după bunul ei plac. Încă o dată florentinul și valentinezul sînt de aceeași părere. Și-au dat seama, în timpul războaielor, că cea mai bună infanterie este recrutată de elvețieni și spanioli. Locuitorii din Romagna, departe de a se împotrivi, se înrolează cu entuziasm sub drapelul noului lor suveran.

Cezar creează cea dintîi armată națională și, datorită ei, se va putea lipsi de sprijinul condotierilor, al mercenarilor francezi, germani, elvețieni sau spanioli. De altminteri, Ludovic al XII-lea, „patronul prăvăliei", cum îl numea el în chip nereverențios, după ce-l susținuse pe valentinez, după ce îi spusese „prieten" și „fiu iubit al dinastiei franceze" este neliniștit de cuceririle lui și-i interzice să atace Toscana.

Cezar își mușcă frîul, dar știe că nu-l va mușca multă vreme. Alungat din Neapole de spaniolii cei șireți, Ludovic al XII-lea se va trudi mult pentru a apăra ducatul Milanului. Machiavelli și Cezar socotesc că timpul lucrează în favoarea ideilor lor, cu atît mai mult cu cît toate rezervele Statelor Pontificale, rezerve pe care Alexandru al VI-lea prin înțeleapta lui administrație le sporește mereu, sînt la dispoziția fiului său. Imitîndu-și tatăl, Cezar organizează o administrație model, instalează o curte

de apel la Cesena, întemeiază o universitate, construiește portul Cesenatico după planurile lui Leonardo da Vinci. Întocmai ca și popularii prinți de Mantova și Urbino, el este accesibil tuturor, de la mic pînă la mare. Locuitorii din Urbino, foarte legați de familia Montefeltro, mai au rezerve față de dînsul, dar cei din Romagna, pe care i-a scăpat de bunul plac al tiranilor care-i stăpîneau, îl îndrăgesc. Contingentele date de ei vor alcătui miezul unei viitoare mari armate italiene. Renaște valoarea antică. Cezar a înțeles că cea mai bună fortăreață pentru un prinț este credința supușilor săi. Îndată ce Ludovic al XII-lea va fi mai ocupat cu alte treburi, el va pune stăpînire pe Toscana. Machiavelli știe că nimic nu va putea sta în calea ambiției valentinezului care, acum, întruchipează năzuințele Italiei. De ce oare s-ar necăji florentinul de vreme ce, atunci cînd Toscana va fi anexată statelor sale, valentinezul va fi prințul cel mai puternic din peninsulă iar Florența va deveni capitala Italiei ?

Cezar îi spune lui Machiavelli că se gîndise la tot ce s-ar putea întîmpla după moartea tatălui său și că la toate găsise o soluție, „în afară de cazul că el însuși ar cădea grav bolnav la moartea papii". Și tocmai asta s-a și întîmplat.

Cu toate acestea, ofițerii lui Cezar aveau atît de multă încredere în el, încît au păstrat fortul Sant'Angelo care-l făcea stăpînul Romei și, chiar dacă locuitorii din Urbino l-au chemat numaidecît înapoi pe ducele Guidobaldo, cei din Romagna i-au rămas credincioși. Noul papă, Pius al III-lea, îi confirmă valentinezului bolnav titlul de gonfalonier al bisericii și drepturile asupra statelor sale. Dar pe cînd Cezar se însănătoșea, Pius al III-lea moare. Slăbit de boală, ducele de Valentinois se lasă înșelat de lingușirile cardinalului della Rovere, vechi dușman al familiei Borgia, care-i făgăduiește solemn să-i lase privilegiile de care se bucura precum și Romagna. Atunci, Cezar părăsește fortul Sant'Angelo împreună cu cardinalii spa-

nioli care se aflau sub ocrotirea sa. Voturile acestora au asigurat numaidecît majoritatea pentru cardinalul della Rovere care ia numele de Iuliu al II-lea.

Trimis la Roma de către Seniorie, Machiavelli privește cu uimire la această schimbare. „Este încredințat, scrie el la Florența, că mai mult face cuvîntul altora decît al său. Nu vă pot scrie mai mult despre poziția sa actuală, nici preciza cu siguranță cum va sfîrși."

Aceste simple cuvinte dezvăluie agerimea florentinului, care nu se lasă orbit de admirația sa.

În cursul unei lungi cariere, Iuliu al II-lea își cîștigase faima că se ține întotdeauna de cuvînt. Urcat, în sfîrșit, pe acest tron pontifical pe care-l rîvnea de atîta vreme, el a cules fructele unei atît de mari prefăcătorii. După ce s-a înțeles cu Gonzalo de Cordoba, vicerege al Neapolului, s-a despărțit cu duioșie de valentinez, care se îmbarcă pentru a ajunge în Romagna pe mare. Întîmpinat cu pompă la Neapole, unde trăia fratele său mai mic, prințul de Squillace, Cezar a fost arestat de Gonzalo de Cordoba în clipa în care se pregătea să plece din nou la drum. Trimis în Spania, închis în fortăreața Medina del Campo, el izbutește să evadeze, să ajungă în statele cumnatului său, regele Navarrei, pe atunci în război cu regele Ferdinand. Căpitan-general al armatelor Navarrei, Cezar se va distinge încă o dată prin isprăvile sale militare dar, trădat încă o dată, va sfîrși ucis într-o misterioasă ambuscadă, în 1507.

Rezumîndu-și impresiile, Machiavelli declară că ducele de Valentinois „avea un suflet mare" și că „planurile sale erau mărețe". „Iată pentru ce, adaugă el, un prinț care va dori să se asigure împotriva dușmanilor săi, să-și facă prieteni, să învingă prin forță sau prin înșelăciune, să se facă iubit și temut de popor, să dobîndească respectul soldaților săi, să scape de cei care-l pot jigni, un prinț care va trebui să inventeze sau să reînnoiască o ordine veche,

să fie sever şi binevoitor, mărinimos şi îngăduitor, care va trebui să pedepsească trupe necredincioase, să adune altele noi, să-şi păstreze prietenia regilor şi a prinţilor... n-ar putea găsi pildă mai grăitoare decît faptele lui Cezar Borgia“ (4).

### 3. ALŢI DOI CANDIDAŢI : TÎNĂRUL LORENZO DE MEDICI ŞI GIANNI DELLE BANDE NERE

Îmi iubesc patria mai mult decît sufletul.

MACHIAVELLI

*Principele* este dedicat lui Lorenzo de Medici, fiul lui Piero. Dinastia Medici se întoarse la Florenţa în 1512. Anul următor, fiul Magnificului, cardinalul Giovanni, devenit papa Leon al X-lea, va relua planurile lui Cezar Borgia : să scape Italia de străini, să întemeieze un regat italian.

Tînărul Lorenzo, născut în 1492, fiul unei mame ambiţioase din puternica familie Orsini, pare a fi conducătorul aşteptat de clasele cultivate din peninsulă. Însuşi numele său este ca un stindard. Lorenzo Magnificul este socotit, pe drept cuvînt, cel mai mare diplomat italian şi s-a acreditat părerea că, dacă ar fi trăit, ar fi putut stăvili invazia. Machiavelli şi Guicciardini vor contribui la răspîndirea acestei convingeri. Leon al X-lea, moştenind înţelepciunea tatălui său, va şti să frîneze temeritatea nepotului. Lorenzo este viteaz, tînăr, frumos, iubit de popor. Ca şi Cezar Borgia, el are de partea sa sprijinul Sfîntului Scaun, un Sfînt Scaun întărit prin cuceririle lui Cezar Borgia. Spre deosebire de Cezar Borgia, mai are şi norocul să aparţină unui neam ilustru al cărui nume a devenit sinonim cu civilizaţia, şi mai

ales norocul de a fi stăpînul viitoarei capitale a regatului italian : Florenţa.

Ca şi Cezar Borgia, el va începe prin a pune stăpînire pe ducatul Urbino al cărui titlu îl va lua numaidecît. Dar, de astă dată, şi acesta este încă un noroc al său, el nu-l va alunga pe nobilul Guidobaldo, mort de gută la treizeci şi şase de ani. Moştenitorul ducatului Urbino, Francesco Maria della Rovere, este într-adevăr, nepotul marelui Frederic, dar şi acela al lui Iuliu al II-lea. Violent, brutal, perfid, el l-a înjunghiat în stradă pe cardinalul Alidosi, prieten intim al lui Iuliu al II-lea, învinuindu-l că-l defăimează în faţa papii. Aceasta se întîmpla la Ravenna, după înfrîngerea de la Bologna, a cărei răspundere o purta Francesco Maria. Înspăimîntat, Iuliu al II-lea îşi excomunicase nepotul apoi, cu faţa scăldată de lacrimi, pornise către Roma. Cu puţin înainte de a muri, anulase totuşi excomunicarea. Leon al X-lea, socotind că uciderea cardinalului Alidosi nu fusese ispăşită, reînnoieşte excomunicarea.

Stăpîn pe Florenţa şi Urbino, Lorenzo era mai puternic decît Cezar Borgia. Machiavelli, în dedicaţia sa, declara că-i dăruieşte tot ce avea mai preţios : „Cunoaşterea faptelor oamenilor mari, rod al unei îndelungi experienţe care-i va îngădui să afle repede ceea ce el a aflat în atît de mulţi ani, cu atîta trudă şi cu atît de multe primejdii".

„Cînd Măria Voastră o va fi citit, adăuga el, ea va cunoaşte dorinţa mea arzătoare de a o vedea ajunsă la acea măreţie pe care soarta şi celelalte însuşiri ale sale i-o făgăduiesc".

După ce va cita numeroase exemple din Antichitate, Machiavelli se va întoarce mereu la acela al ducelui de Valentinois. Va stărui asupra constituirii armatelor italiene, cavaleria, artileria, mai ales infanteria, în stare să ţină piept elveţienilor şi spaniolilor, cîştigători ai tuturor victoriilor. Va aminti că spaniolii, în ciuda vitejiei lor, nu pot ţine piept şocului cavaleriei şi că elveţienii vor da înapoi în faţa

unor infanterişti care luptă cu aceeaşi îndîrjire ca şi ei. Nu fuseseră văzuţi spaniolii înfrînţi de cavaleria franceză şi elveţienii învinşi de infanteria spaniolă ?

Aşadar, Lorenzo să nu mai stea la îndoială şi să pună stăpînire pe Italia pentru a o elibera de barbari. Îl roagă deschis, cu o înflăcărare care-l aminteşte pe Petrarca, să nu piardă prilejul care se prezintă : „Italia îl va întîmpina cu entuziasm pe salvatorul ei. Ce porţi i-ar putea rămîne închise ? Ce ţinut nu i s-ar supune ? Ce invidie nu va putea el înfrînge ?

Nimic nu putea să-i placă lui Lorenzo mai mult decît această chemare. În primăvara lui 1518, el se căsătorise cu Madeleine de la Tour d'Auvergne, din neamul conţilor de Boulogne, înrudiţi cu dinastia franceză şi cu cea scoţiană. Căsătoria s-a făcut cu mare pompă la Amboise, unde Leonardo da Vinci locuia de doi ani şi a contribuit la organizarea serbărilor.

Din nefericire, peste un an, Lorenzo murea, în vîrstă de douăzeci şi şapte de ani. Cu cîteva zile mai înainte îi murise soţia, după ce adusese pe lume o fată, Caterina, care va ajunge regina Franţei.

Politica îşi urmează cursul, războaiele continuă. Machiavelli care, în timpul Republicii lui Soderini, fusese însărcinat cu atîtea misiuni: pe lîngă Cezar Borgia, în Germania, pe lîngă Iuliu al II-lea şi de patru ori în Franţa, cade în dizgraţie. Amestecat într-un complot împotriva Medicilor, schingiuit, recunoscut nevinovat, repus în libertate, rămîne suspect în faţa Turbaţilor care-i reproşează ataşamentul faţă de Medici şi cartea sa *Principele ;* partizanii Medicilor, la rîndul lor, nu uită activitatea sa pe lîngă Cezar Borgia şi se tem de inteligenţa lui.

Pentru a-l reabilita, Leon al X-lea îi cere un proiect pentru *Reforma Statului Florenţa,* pe care cetăţenii îl găsesc însă inaplicabil. Clement al VII-lea, după ce l-a introdus în corpul călugărilor minoriţi de la Carpi, îl îndeamnă să

scrie cea mai celebră carte a sa, *Istoriile florentine*, izvor preţios de informare pentru istorici. Vioiciunea stilului său, dialogurile pe care le închipuie între personaje, subtilitatea părerilor sale, obiectivitatea care-i îngăduie să urmărească cu simpatie faptele adversarilor face din el un demn urmaş al cronicarului Villani şi un mare istoric. Cele două comedii ale sale, *Mandragora* şi *Clizia*, n-au avut succesul aşteptat de el, dar au rămas în repertoriul teatrului internaţional. Cu toate acestea, scrisorile din ultimii săi ani ne arată un om izolat, dar nu acrit de viaţă.

„Cînd se lasă seara, îi scrie el prietenului său Vittori, mă întorc acasă şi intru în cabinetul de lucru. Îmi schimb de la uşă hainele ţărăneşti, murdare şi pline de noroi, cu o togă şi aşa, îmbrăcat cum se cuvine, intru în tovărăşia anticilor, care mă primesc cu bunăvoinţă, mă desfăt discutînd cu ei, întrucît numai aceasta îmi place şi pentru aceasta m-am născut. Nu mă ruşinez să vorbesc cu ei şi să le cer să-mi explice acţiunile lor. Îmi răspund cu omenie şi, vreme de patru ceasuri, nu mă plictisesc cîtuşi de puţin, uit orice grijă, nu mă mai tem de sărăcie, şi nici chiar moartea nu mă înspăimîntă, atît de mult mă fură cărţile."

În vremea aceea, o nouă nădejde însufleţeşte inima lui Machiavelli. Apare un nou prinţ: un Medici, dar din ramura mai tînără. Fiu al lui Giovanni de Medici şi al vestitei Caterina Sforza, acesta este un soldat înnăscut. Trupele îl iubesc nespus de mult şi pentru a-l imita poartă haine negre, de unde şi numele ce i s-a dat, Gianni delle Bande Nere.

Papa Clement al VII-lea îl numeşte comandant suprem al infanteriei italiene. Sfîntul Scaun, aliat cu Franţa, vrea să alunge armatele lui Carol Quintul, mai de temut decît acelea ale lui Francisc I. Gianni delle Bande Nere se căsătoreşte cu o nepoată a lui Lorenzo Magnificul, Maria Salviati, unind astfel cele două ramuri, adesea rivale. Inteligent ca un Medici,

întreprinzător ca un Sforza, iscusit ca un Borgia, îi cucerește pe toți cei ce-l cunosc. Se împrietenise cu Aretino care-i cîntă meritele pe toate drumurile.

Aceste merite sînt reale și Bandele Negre se fac temute pretutindeni. Fiind în cele mai bune relații cu Francisc I, Gianni poate nădăjdui orice. Bătălia de la Pavia (1525), în care marchizul della Pescara îl face prizonier pe rege, dă o groaznică lovitură tînărului condotier, grav rănit, dar scăpat de captivitate de către oamenii săi. Toată lumea susține că, dacă n-ar fi fost această rană, înfrîngerea ar fi fost împiedicată. Se vindecă. Machiavelli, reprezentînd din nou Florența pe lîngă armatele Ligii, socotește că Gianni delle Bande Nere este omul de care spaniolii se tem și pe care îl prețuiesc cel mai mult. „Cutezător, năvalnic, are concepții largi și știe să ia hotărîri mari“ (5).

Această nouă nădejde a Italiei a fost ucisă, în noiembrie 1526, de către o ghiulea de tun, cu cîteva luni înainte de jefuirea Romei pe care, fără îndoială, ar fi înlăturat-o. Avea douăzeci și opt de ani.

Fiul său, Cosimo, ajunge duce al Florenței, apoi mare duce al Toscanei și a fost un tiran tipic din timpul Contrareformei.

Moartea, în plină tinerețe, a lui Gianni delle Bande Nere, l-a îndurerat adînc pe Machiavelli. Cei trei candidați ai săi la coroana Italiei muriseră înainte de a fi împlinit treizeci de ani. Iar el avea să mai asiste la jefuirea Romei care-l lipsea de ultima rațiune a existenței sale.

A murit după o lună, la 22 iunie 1527, fără să bănuiască, se pare, că scrierile sale îi vor supraviețui timp de secole și că vor da naștere la polemici ce vor fi reluate din generație în generație.

În 1559, numele său se află în catalogul autorilor interzișI de către promotorul Inchiziției, Paul al IV-lea. În 1564, toate operele sale au fost puse la index de către Conciliul de la Trento.

# III. PIETRO BEMBO ŞI DIALOGURILE DE DRAGOSTE

Cu cei doi ochi de cîrtiţă cu care ne este înzestrată voinţa, nu am putea privi soarele.

Asolanii, Cartea a III-a

## 1. IZVOARELE SENTIMENTALE ALE „ASOLANILOR". DRAGOSTEA LUI BEMBO PENTRU LUCREŢIA BORGIA

Pietro Bembo (1470—1547) era un patrician din Veneţia. Se ştie că patricienii deţineau toate funcţiile de stat. Cu condiţia să nu se amestece în politica celor mari, poporul se bucura de o libertate desăvîrşită : aceea de a spune sau a scrie ce gîndeşte şi de a se îmbogăţi fiecare cum putea.

Messer Bernardo Bembo, tatăl lui Pietro, fusese ambasadorul Serenissimei Republici la Florenţa înainte de a fi fost numit în acelaşi post pe lîngă ducele de Ferrara. Veneţia îşi aroga un fel de suzeranitate, mai mult sau mai puţin făţişă, asupra ducatului. Ambasadorul său se bucura de drepturi extraordinare, supraveghea salinele şi încerca prin toate mijloacele să se amestece în afacerile statului ; mai exersa şi dreptul de jurisdicţie asupra veneţienilor stabiliţi pe teritoriile ferrareze. Bernardo Bembo îşi cunoştea aşa de bine rolul încît a fost foarte preţuit la Ferrara.

Fiul său Pietro, care-l însoţea, s-a legat strîns de cercurile artistice şi universitare din Ferrara. Scrierile sale pot fi judecate oricum, el poate fi numit „un autor ciceronian foarte plictisitor", dar un lucru este sigur : Pietro Bembo era una din acele fiinţe care, pe oriunde ar

trece, lasă în urma lor o dîră de lumină. În mijlocul războaielor, al intrigilor, al crimelor, al trădărilor, al josniciilor din secolul al XVI-lea, el rămîne leal, invulnerabil, luptînd tot timpul pentru drepturile spiritului. La el, la Guidobaldo de Urbino, la Giuliano de Medici, la Calcagnini se gîndea Baldassare Castiglione cînd scria : „Cînd bătrînii noştri laudă trecutul spunînd că n-au mai fost oameni atît de răi ca cei din zilele noastre, ei uită că n-au cunoscut oameni atît de virtuoşi ca cei din zilele noastre, căci dacă oamenii răi sînt neîntrecuţi în rău, cei buni sînt neîntrecuţi în bine“ (1).

Bembo, adevărat om de litere din Renaştere, se înflăcărase pentru greacă, limba care deschidea larg de tot porţile filozofiei. După o şedere de trei ani la Messina, la Constantin Lascaris, vestitul dascăl, urmaş al împăraţilor din Niceea, îşi însuşise la perfecţie limba filozofilor pe care-i iubea : Platon, Aristotel, Plotin.

Dar nu neglija nici latina, „măsura minţilor luminate“. Scrisese un tratat „De monte Aetna“, publicat în 1486, pe vremea cînd nu avea decît şaisprezece ani. În timpul primei sale şederi la Ferrara, acest cunoscător de greacă şi de latină se înflăcărase pentru limba vulgară folosită de Boiardo în al său *Orlando Innamorato* (Roland îndrăgostit) şi pe acest subiect avea dispute contradictorii dese cu prietenul său Ercole Strozzi. Acesta spunea că Bembo e ca un om hrănit cu vînat şi cu păsări, căruia i s-ar părea gustoasă fasolea destinată porcilor. Bembo replica spunînd că un italian care reneagă limba lui Dante şi a lui Petrarca este ca acela care-şi reneagă propria mamă. Nu era oare mai ruşinos să nu-ţi cunoşti limba maternă decît să faci greşeli în latină ?

Trebuie să mai adăugăm oare că, foarte curînd, femeile s-au alăturat raţionamentelor acestui „nobil frumos şi cu purtări alese“ ? Şi, pentru că, la urma urmei gustul poeţilor se impune întotdeauna cu ajutorul femeilor, Petrarca devine curînd un model desăvîrşit. A-

ceastă admirație a degenerat foarte curînd într-o adevărată epidemie și ar fi tot atît de ridicol să-l facem răspunzător de ea pe Bembo, cum ar fi ridicol să-l facem răspunzător pe Michelangelo de ororile pictate sau sculptate de elevii săi.

Ariosto aduce cel mai frumos elogiu lui Bembo cînd declară că prin exemplul său a reînnoit „limpedea și dulcea limbă" italiană (2).

Bembo aflase la Veneția de căsătoria lui Alfonso d'Este cu „monstruoasa Borgia". Cînd s-a întors la Ferrara, și-a dat seama, nu fără mirare, că tot orașul răsuna de laude la adresa Lucreției. Strozzi, tatăl și fiul, i-au vorbit cu entuziasm de farmecul ei, de veselia ei și de bunătatea ei față de cei săraci.

Familia Strozzi primea adesea acasă pe membrii casei ducale ; serbările, turnirurile, teatrul, recepțiile, vînătorile dădeau prilejuri numeroase pentru a o întîlni pe prințesă.

Ca atîția alții, Bembo a fost cucerit văzînd această ființă delicată, mlădioasă și blondă care contrasta atît de puternic cu ceea ce se spunea despre ea. Și, foarte curînd îi adresează sonete și o elegie în care, sub complimentele obișnuite, se ghicesc sentimente de adorație.

Lucreția nu putea să rămînă nemișcată de acest omagiu. Pentru prima dată în viața ei era iubită de un om cultivat, distins, elegant, a cărei frumusețe, se spunea, topea inimile femeilor și care era atît de minunat înzestrat încît era comparat cu Pico della Mirandola. Îl iubise cu pasiune pe Alfons de Bisceglie, cel de-al doilea soț al ei, sugrumat de Cezar, și deznădejdea ei a fost atît de mare încît stîrnise mila tuturor locuitorilor Romei ; dar Alfons nu era decît un tînăr înflăcărat de care ea, ca femeie, era atrasă. Pietro Bembo avea cu zece ani mai mult decît ea și, la superioritatea intelectuală, el adăuga acea bunătate liniștită, acea dragoste adîncă pe care orice femeie superioară o așteaptă de la bărbatul

iubit. Căsătoria cu Alfonso d'Este, întemeiată pe un respect reciproc care nu s-a dezmințit niciodată, lăsa liberă inima Lucreției.

În 1503, primăvara, Bembo s-a retras în vila prietenilor săi Strozzi, pentru a lucra la *Asolani*. Îi începuse probabil în 1497, dar îi revede la Ferrara, îi corectează, îi termină, sub influența Lucreției Borgia. În unele cîntece din *Asolani* se regăsesc aceleași expresii pe care le folosește în scrisorile sau în sonetele adresate prințesei.

În tot ce fac și în tot ce spun
Nu sînt fericit decît cînd te răsfrîng pe tine
Ce călăuză (3) mai bună decît tine ar putea avea pana mea ?
Oriunde m-aș afla, nu sînt mereu întors către tine
Așa cum se întoarce eliotropul după soare (4) ?

Poemele și scrisorile au tulburat-o pe Lucreția. În iulie, îi trimite vestita buclă de păr care, împreună cu nouă scrisori, se află la biblioteca Ambrosiana din Milano. Toți aceia care au vizitat muzeul își amintesc acea șuviță de păr auriu pe care de curînd un conservator al muzeului a pus-o în valoare plasînd-o între două plăcuțe de cristal, de care sînt prinse cu lănțișoare blazoanele casei Borgia și ale casei Este. Pe vremea lui Byron acest păr nu era arătat oricui. El l-a admirat atît de mult încît a izbutit să fure un fir !

La începutul lui august, Bembo, grav bolnav în casa familiei Strozzi, o vede alergînd la el pe Lucreția care, înfruntîndu-și soțul, socrul, cumnații, spionii oficiali și neoficiali, vine să-l încurajeze prin prezența ei. Scrisoarea pe care i-o trimite Bembo arată că relațiile dintre ei erau și vor fi totdeauna de domeniul exaltării sufletești. „...Deodată, mi-am recăpătat sănătatea ca și cum aș fi băut un elixir divin. La aceasta ați adăugat acele dragi și dulci vorbe, pline de iubire și de bucurie și de o bunătate care-mi turna viața în trup... Sărut această

mînă, cea mai dulce ce a fost vreodată sărutată pe lumea aceasta ; nu spun cea mai frumoasă fiindcă nimic mai frumos decît Domnia voastră nu s-a putut naşte vreodată."

La cîteva zile după această vizită, vestea morţii lui Alexandru al VI-lea soseşte la Ferrara. Cu toate că era încă slăbit, Bembo se duce în grabă la castel pretextînd o vizită de condoleanţe. Văzînd deznădejdea Lucreţiei, prăbuşită pe patul ei, el n-a putut decît să îngîne nişte vorbe fără noimă şi să se retragă. Dar a doua zi, îi trimite această scrisoare de o simplitate mişcătoare :

„Ieri, am venit la Alteţa Voastră ca să-i spun cît de mult îi împărtăşesc durerea şi ca s-o mîngîi după puterile mele căci am aflat că sînteţi pradă unei dureri nesfîrşite. N-am putut însă face nici una nici alta. Căci, cînd v-am văzut în acea cameră întunecoasă, în rochie neagră, întinsă pe pat, deznădăjduită, plîngînd, emoţia mi-a strîns inima atît de tare încît am rămas acolo, în picioare, vreme îndelungată, neputincios să scot o vorbă, să găsesc ce ar fi trebuit să spun. Eu însumi aveam nevoie de mîngîiere, eu care venisem să mîngîi, şi am plecat cu sufletul sfîşiat de acest spectacol demn de milă, mut şi bîiguind în acelaşi timp, aşa cum fără îndoială aţi observat sau aţi fi putut-o observa. Poate am plecat fiindcă am înţeles că nu aveaţi ce face nici cu tînguirile, nici cu condoleanţele mele. Cunoscîndu-mi devotamentul şi credinţa, socotiţi după propria voastră durere care trebuie să fie durerea mea. În nemărginita voastră înţelepciune veţi găsi mîngîierea trebuitoare fără să v-o aducă altcineva... Aş fi vrut, desigur, să vă slujesc văzîndu-vă veselă şi fericită, în toate şi totdeauna. Cu toate acestea spun şi jur că aceste nenorociri nu numai că nu clatină şi nici nu slăbesc sentimentele mele înflăcărate şi statornice, dar îmi dau puterea şi mă înflăcărează şi mai mult să vă slujesc zi de zi".

În momentele dureroase prin care trecuse, cum ar fi putut Lucreţia să nu compare purtarea lui Bembo cu aceea a altor bărbaţi pe care îi cunoscuse şi, după ce a comaparat-o, cum ar fi putut să nu-i acorde încrederea ei ?

La 5 octombrie, el îi scrie că ar fi jertfit orice comoară pentru a auzi ce o auzise spunînd ieri, o mărturisire pe care i-ar fi putut-o face mai devreme, aşa cum se cuvenea datorită apropierii dintre ei. Focul în care-l aruncase soarta este cel mai arzător şi cel mai curat care a ars vreodată în pieptul unui om îndrăgostit ; şi nădăjduieşte că, încercînd să stingă flacăra care arde în pieptul lui, aceasta ar putea-o atinge şi pe ea.

„Singura mea nădejde, scrie el mai tîrziu, este s-o pot privi încă o dată pe această scumpă jumătate a fiinţei mele, fără de care nu numai că nu sînt întreg, dar nu sînt de loc ; astfel încît ea este nu numai jumătate din mine, dar fiinţa mea întreagă şi astfel va fi întotdeauna ; şi aceasta constituie pentru mine tot ce poate fi mai dulce din fericirea omenească şi nu pot dobîndi nimic mai scump decît pierzîndu-mă pe mine în felul acesta, pentru a-mi petrece restul vieţii cu o singură şi unică idee, atîta vreme cît în două inimi va trăi o singură şi unică voinţă şi o singură pasiune, care poate să trăiască atît cît aceste inimi o vor dori, numai cerul s-o încuviinţeze."

În ianuarie 1504, Bembo, chemat pe neaşteptate la Veneţia în urma morţii fratelui său, trimite Lucreţiei scrisori înflăcărate :

„Fii liniştită că aici, sau oriunde m-aş afla, trist sau bucuros, voi fi întodeauna eliotropul tău credincios, al cărui soare tu vei fi întotdeauna."

Altă dată îi spune că dacă s-ar putea să zboare în gînd spre ea şi să rămînă mereu alături, n-ar mai dori să trăiasă. Îi trimite medalionul său, rugînd-o să-l poarte uneori, noaptea, de dragul lui, dacă ziua nu se poate, „astfel încît

scumpa ta inimă să poată fi măcar atinsă de acest medalion care a stat atîta vreme pe a mea."

Veşnicile cuvinte ale celor care iubesc, oricînd şi în toate clasele sociale. „Să nu te încrezi în nimeni, înainte de a mă întoarce la tine. Şi aceasta va fi, desigur, după Paşti, dacă voi mai trăi", scrie el mai tîrziu.

Dar nu s-a mai întors ! S-a înspăimîntat oare Lucreţia, văzînd unde o ducea această dragoste, singura mare, curată şi dezinteresată pe care a cunoscut-o ? A bănuit Alfonso d'Este ceva ? N-o vom şti niciodată cu siguranţă. În absenţa lui Bembo, ea va fi înţeles poate în ce încurcătură dureroasă se băga, încurcătură din care nu putea ieşi decît cu preţul unui nou scandal sau al unei noi tragedii. Şi se săturase şi de una şi de alta. Dar, în colţul cel mai ascuns al inimii sale, aşa cum o dovedeşte corespondenţa ei, a păstrat întotdeauna imaginea frumoasă a singurului bărbat care a iubit-o aşa cum şi-o dorea ea.

După un an de absenţă, în februarie 1505, Bembo îi trimite prin Aldo Manuzio, editorul său, un exemplar din *Asolani,* iar *Asolanii* (5) îi erau închinaţi ei.

## 2. IZVOARELE FILOZOFICE ALE „ASOLANILOR". INFLUENŢA LUI MARSILIO FICINO

Străduinţa lui Petrarca şi a lui Boccaccio nu fusese zadarnică. Cam de un secol, filozofia platoniciană se răspîndise în Italia. Încă din 1397, aşa cum s-a văzut, Manuel Chrysoloras, un bizantin, preda la Florenţa limba greacă şi filozofia lui Platon. Cînd, în 1400, împăratul Manuel al II-lea l-a rechemat la Constantinopol, elevii săi l-au urmat şi s-au întors de acolo

uluiți : „Acest savant Bizanț este o rază de soare apărută în întuneric", scrie celebrul pedagog Guarino da Verona prietenului și rivalului său, Vittorino da Feltre.

Peste vreo treizeci de ani, împăratul Ioan al VIII-lea, stînd cîtva timp la Florența pentru a sărbători unirea bisericii ortodoxe cu cea de la Roma, venise aici însoțit de un om pe care-l socotea geniul său bun, Gemisthos Plethon. Platonician pur, însuflețit de o fervoare mistică, Gemisthos Plethon i-a entuziasmat atît de mult pe ascultătorii săi, încît Cosimo de Medici își propune să întemeieze o academie platoniciană. A fost întărit în această idee de cardinalul Bessarion, el însuși elev al lui Plethon. Am văzut rolul jucat de această academie în dezvoltarea artei florentine.

Or, începînd cu secolul al IX-lea, Aristotel era, ca să ne servim de cuvintele lui Dante, „dascălul celor învățați" iar Platon cu totul uitat dacă nu chiar proscris. În 1465, cardinalul Bessarion cu cartea sa *In calumniatorem Platonis* pune capăt controversei dintre Platon și Aristotel. Deși recunoaște fără înconjur meritele lui Aristotel, pe care-l socotește un binefăcător al omenirii așa cum era și dascălul său Plethon, în care saluta sufletul reîncarnat al divinului gînditor al Academiei, el se declară cu hotărîre platonician.

Dar cel care, traducîndu-i pe Platon, Plotin, Hermes Trismegistul a regîndit și reconstituit sinteza care unea, prin mijlocirea lui Dionysios Areopagitul, platonismul și creștinismul, a fost un florentin, fiul unui medic al lui Cosimo de Medici, el însuși medic. „Care poate fi esența lucrurilor ? se întreabă Ficino. Nu materia, simplu subiect pasiv, ci forma, așa cum o concepea Aristotel ; forma nu este însă decît instrumentul sufletului. Sufletul este, așadar, o substanță superioară formei, de care se folosește. Dar ea nu este cea dintîi substanță, căci, deși gîndește, gîndirea nu este esența sufletului, care suferă și vrea deopotrivă. Gîndirea

provine dintr-o substanță străină pe care trebuie s-o punem deasupra sufletului și care este inteligența. Inteligența pură — pe care Ficino o numește îngerul — nu este absolut simplă, deoarece ea comportă divizibilitatea sau multiplicitatea, și esența ei, prin urmare, este numărul. Deasupra numărului se găsește unitatea, iar unitatea absolută este Dumnezeu, care, prin urmare, trebuie așezat deasupra tuturor lucrurilor." „El afirmă individualitatea sufletelor și a inteligențelor înăuntrul Sufletului și al Inteligenței divine, se alătură teoriei conversiunii a lui Plotin care arată originea divină a sufletului omenesc. Arată că sufletul omenesc se oglindește în Dumnezeu contemplîndu-și propria natură care încet-încet îl înalță pînă la contemplarea divină" (6).

Încă din prima sa lucrare, *De christiana Religione*, Marsilio Ficino (1433—1499) își propune să „scape religia de o ignoranță condamnabilă", întrucît cel dintîi dușman al omului, cel dintîi călău al întunericului, cum spune Hermes Trismegistul, este ignoranța (7).

Pentru a evita orice neînțelegere, să ne amintim că „religia creștină socotește, încă din Evul Mediu, că o omenire creștină nu trebuie să fie în nici un fel și sub nici un raport mai săracă în adevăruri și frumuseți decît o omenire păgînă, ci dimpotrivă, păstrînd tot ce este adevărat și frumos din Antichitatea păgînă, să-l rînduiască, să-l pună la locul ce se cuvine, să-i dea adevărata lui valoare și să-l îmbogățească cu adevăruri și frumuseți noi" (8).

Însuși Ficino a fost uluit de asemănările care apropiau religiile :

„O filozofie pioasă s-a născut la perși sub Zoroastru și la egipteni sub Hermes, spune el, apoi ea a fost cultivată la traci sub Orfeu și sub Aglaofom, curînd după aceea se dezvoltă la greci și la italieni sub Pithagora, în sfîrșit ea a fost formulată la atenieni de divinul Platon ale cărui văluri au fost ridicate de Plotin

care, cel dintîi şi singurul, a înţeles dumnezeieşte tainele anticilor".

Prin *Timeu,* în care povesteşte naşterea lumii, Platon a contribuit cel mai mult să impună generaţiilor viitoare credinţa într-o legătură între microcosmos şi macrocosmos. Ca şi cărţile lui Hermes, cosmologia din *Timeu* este dominată de un principiu : lumea este o operă de artă foarte frumoasă ; acordul reciproc dintre lucruri, în general şi în particular, nu este simplul rezultat al unor cauze întîmplătoare ; el presupune existenţa unei inteligenţe care are în vedere binele general şi care a rînduit totul potrivit unui plan.

De la *Comentariul banchetului* pînă la *Teologia platonică,* de la Hermes Trismegistul pînă la *De sole et de lumine,* Ficino schiţează nu numai o sinteză filozofică ci şi o estetică a luminii. Tema din *De sole et de lumine* (despre soare şi despre lumină) este tocmai identificarea mistică a soarelui cu Dumnezeu.

Mai tîrziu, cînd Leonardo da Vinci va scrie, la rîndul său, într-un moment de inspiraţie, *Imnul soarelui,* el îl va parafraza pe Ficino, aşa cum acesta îl parafrazase pe Proclus cînd spunea : „Lumea aceasta este frumoasă şi se aseamănă cu soarele".

Această concepţie generoasă, profundă, atotştiutoare, îngăduie cărbunarului neştiutor, dar credincios, să se întîlnească în aceeaşi credinţă cu cardinalul savant, care crede fiindcă învăţătura a făcut din el un lucrător al Inteligenţei.

Tineretul studios din Florenţa era pasionat de teoriile Luminii, de legăturile care-i uneau pe Dumnezeu şi Universul prin mijlocirea Sufletului lumii, căuta să afle cît mai multe despre fiinţe, să le înţeleagă natura, să-l cunoască pe Dumnezeu. Era entuziasmat de Platon, Plotin, Proclus, Hermes, Trismegistul, Dionysios Areopagitul şi de maestrul său însuşi, care îl învăţa să înţeleagă frumuseţea corpurilor şi strălucirea lumii, oglindire a frumuseţii divine.

A filozofa nu însemna — pentru gînditorii Renaşterii —, aşa cum s-a spus adesea, găsirea unui mijloc de a înfrumuseţa viaţa prin discuţii asupra utilităţii sale, ci căutarea sensului vieţii, a originii sale, a scopurilor sale, a lui Dumnezeu.

Unor autori le place să repete că s-a vorbit prea mult despre neoplatonismul creştin al Renaşterii. Trebuie să credem că nu aşa stau lucrurile de vreme ce pretutindeni ne izbim de legenda absurdă despre papi păgîni şi despre o Florenţă atee.

Desfiinţînd legea şi pe profeţi, Cristos îndeplinea prezicerile Orficilor şi pe ale lui Platon. El nu lua locul zeilor greci, ci era, pur şi simplu, cel mai mare dintre ei, „Sommo Giove", aşa cum îl numeşte Dante. Mitologia rămînea un lucru viu întocmai ca şi Evangheliile. Îngerul care-i călăuzeşte pe Dante şi pe Vergiliu în Purgatoriu se poartă întocmai ca acel care-l conduce pe Orfeu în Infern : „Intraţi, le spuse el, dar vă previn că cel ce se uită în urmă, se întoarce afară".

Poate ar trebui să adăugăm, la operele care l-au putut influenţa pe Bembo, pe acelea ale cardinalului german Nicolaus Cusanus. Prin cartea sa *De docta ignorantia* (despre Ignoranţa savantă) acesta se apropie mult de Ficino. Ideea generală a operei este că, cu cît ne vom cunoaşte mai bine ignoranţa cu atît ne vom apropia mai mult de adevăr. Deşi a murit în 1464, opera sa n-a fost publicată decît în 1500 ducînd mai departe influenţa Academiei platoniciene. Bembo, însetat de tot ce se referea la spirit, o citise, fără îndoială, pe vremea cînd scria *Asolanii*. Leonardo da Vinci o va citi între 1510 şi 1515.

Înainte de a veni la Ferrara, Bembo trăise în preajma văduvei ultimului Lusignan, rege al Ciprului, Caterina Cornaro. După ce-şi cedase regatul Serenissimei Republici, regina se retrăsese în castelul Asolo, lîngă Trevisi, unde trăia într-un lux regesc. La curtea ei se petrece acţiunea cărţii lui Bembo, de unde şi numele *Gli Asolani*. Trei tineri întîlnesc aici trei tinere veneţiene, doamne de onoare ale reginei. După masă, societatea se aşază în parc, la umbra dafinilor, lîngă un izvor rece, şi unul din tineri pune întrebarea dacă dragostea este bună sau rea. Melancolicul Perottino, duşman al iubirii, susţine că ea este izvorul tuturor relelor din lumea aceasta. „Starea celor îndrăgostiţi, declară el, este atît de jalnică, încît, trăind pentru ceea ce trăiesc, nu pot trăi, şi murind pentru ceea ce mor, nu pot muri." Dar a doua zi, Gismondo se face apărătorul dragostei, izvor al oricărei frumuseţi, al oricărei bucurii, al oricărei măreţii. El îi răspunde lui Perottino că dacă poeţii nu vorbesc despre iubirile fericite n-o fac fiindcă ele nu au istorie. Cît despre inimă, ea numai „prin suferinţă rămîne biruitoare" şi-şi apropie o altă inimă.

A treia zi, regina Ciprului ia parte la conversaţie, însufleţind-o şi mai mult. Lavinello, purtătorul de cuvînt al lui Bembo, a susţinut că dragostea şi dorinţa sînt unul şi acelaşi lucru ; va trebui să dezvolte această teorie în cursul discuţiei. Spre surprinderea generală, el explică în versuri şi în proză că dragostea pămîntească nu este decît o imagine deformată a dragostei divine. Apoi spune de ce şi-a schimbat gîndul :

„În dimineaţa aceea, tulburat, nedumerit, se sculase devreme şi făcuse o plimbare în împrejurimile castelului Asolo. Care nu i-a fost mirarea cînd a întîlnit un călugăr necunoscut care-l salută spunîndu-i pe nume, îl sărută pe

frunte și se dovedi că-i știe foarte bine preocupările. Noaptea trecută, ermitul fusese prevenit în vis de prezența tînărului în pădure și de toate amănuntele unei discuții care-l tulbura mult mai mult decît voia el să mărturisească. Dragostea, spune ermitul respingînd numaidecît argumentarea lui Lavinello, nu trebuie confundată cu dorința. Pentru a se face înțeles, explică cele trei facultăți ale sufletului, dintre care cea mai înaltă dă putința interpretării lucrurilor inteligibile care i se arată omului prin lumină, prin imagini și adevăr. Cînd sînt rău interpretate, lucrurile inteligibile se schimbă în întuneric, greșeală, minciună. Această interpretare depinde de voința, pură sau nu, a cercetătorului. Așa ia naștere dragostea.

Pietrele, spune ermitul, au ființa ; plantele, ființa și viața ; animalele, ființa, viața, simțul ; omul, piatră, plantă și animal în același timp, are, pe deasupra, rațiunea. Or, aceia cărora le place rațiunea caută, în iubirile lor, să realizeze lucrul cel mai desăvîrșit, singurul demn de om, în vreme ce aceia care se supun simțurilor, lucru mai puțin desăvîrșit, imită animalele disprețuind liberul arbitru. Apoi, reminiscență de la Platon, de la Dionysios Areopagitul și Marsilio Ficino, îi amintește lui Lavinello că omul este oglinda soarelui dar și că, prizonier al propriului său trup, el își uită originea divină și lasă să i se întunece limpezimea conștiinței. Cu toate acestea, în fiecare zi soarele și în fiecare noapte stelele îi arată Dragostea Divină și strigă : „Nesăbuiților ! Pe unde rătăciți ? Orbi, ce nu vă gîndiți decît la falsele voastre frumuseți, și, ca Narcis, la deșartele voastre dorințe, nu vedeți că acestea nu sînt decît umbra acelui «adevăr» pe care-l părăsiți ! Contemplați-ne și văzîndu-ne frumusețea gîndiți-vă cît de mare trebuie să fie frumusețea Aceluia pe care-l slujim !“

Dar nu este așa, deoarece memoria omului rămîne atît de încărcată de gîndurile pămîntești
 încît ea se află, ca să spunem așa, îngropată

în ele. Or, această îngropare „este singurul mod de a explica de ce sufletele noastre nu se întorc către Dumnezeu care le-a făcut“ în dragoste și din dragoste, așa cum a făcut „acest templu sfînt pe care-l numim lume“ pentru a le îngădui să locuiască în el.

Ca să-și precizeze și mai bine gîndirea, ermitul îi povestește tînărului mitul Insulelor fericite. „Dascălii cei bătrîni care-au păstrat amintirea celor mai tainice Lucruri Sfinte“ spun că în niște insule îndepărtate trăiește o Regină „cu o înfățișare minunată“, veșnic frumoasă, veșnic tînără, veșnic fecioară. Cu toate acestea, dacă nu vrea să-și ia un bărbat, se lasă însă iubită și-i răsplătește pe aceia care i-o dovedesc. Pentru aceasta, îi atinge cu sceptrul pe toți pretendenții iar aceștia cad numaidecît într-un somn adînc. În timpul somnului, visele li se pot citi pe frunte. Pe aceia care visează vînătoare, pescuit sau cai, îi trimite în păduri sau în alte locuri care le vor permite să se consacre pasiunilor lor, deoarece dacă ar fi iubit-o cîtuși de puțin, spune ea, s-ar fi gîndit măcar o dată și la ea. Cît despre aceia care visează afaceri sau stăpînire, îi pune la „munci grele fără a se sinchisi de ei. Dar cei care, în vis, rămîn cu ea, sînt opriți în casa ei pentru a petrece și a vorbi în sunetele muzicii și în petreceri nesfîrșite. Unii mai aproape de ea iar alții mai puțin aproape după cum s-au gîndit la ea“ (9). „Întrucît viața noastră trecătoare nu este altceva decît un somn“ Lavinello să se pregătească să fie bine primit cînd se va arăta în fața Reginei Insulelor Fericite, să profite de timpul lăsat pentru somn, să nu-l mai irosească în „deșertăciuni nepermise“.

„Cît despre mine, spune bătrînul în chip de încheiere, doresc din tot sufletul să deschid ochii care se închid în această ceață pentru a contempla cu ajutorul lor nespusa frumusețe pe care o slujesc de multă vreme... Totuși, de bună seamă, eu nu voi purta această haină și nici dumneavoastră pe a dumneavoastră, de vreme

ce un om ce pleacă din aceste locuri nu este gătit decît cu iubirea sa. Dacă aceasta a fost închinată unor frumuseţi pămînteşti şi păcătoase, ea nu se poate înălţa, ci rămîne în mocirla din care s-a născut omul şi-i chinuie pe cei ce-o cultivă, aşa cum poftele obişnuiesc să-i indispună pe aceia care nu pot avea nici o plăcere de pe urma lor. În schimb, dacă iubirea a fost închinată unor perfecţiuni divine, ea aduce o bucurie mai mare decît ne-am putea închipui, deoarece, cînd spiritele noastre au ajuns la acest bun, ele se bucură pe deplin."

## 4. BEMBO ÎN „CURENTUL"

Originea *Asolanilor* ca şi aceea a *Curteanului* este — cui i-ar trece prin gînd s-o nege ? — *Banchetul*, *Fedon* şi comentariul lor făcut de Marsilio Ficino. Ne amintim că, spre sfîrşitul *Banchetului*, după ce s-a vorbit multă vreme despre dragoste, Socrate declară că aceasta i-a fost dezvăluită de către o femeie numită Diotima. „Căci adevărata cale a dragostei, spune ea, fie că ţi-ai ales-o singur fie că ai fost dus spre ea, este aceea care porneşte de la frumuseţile sensibile şi urcă neîncetat către acea frumuseţe supranaturală trecînd, treptat, de la un trup frumos la două, de la două la toate celelalte, de la trupurile frumoase la faptele frumoase, apoi de la faptele frumoase la ştiinţele frumoase, pentru a ajunge de la ştiinţe la acea ştiinţă care nu este altceva decît ştiinţa frumuseţii absolute, pentru a cunoaşte în cele din urmă frumosul aşa cum este el în sine."

Modernizînd tema în felul său, Bembo introduce un călugăr. Cînd Baldassare Castiglione, peste cîţiva ani, va scrie dialogurile din *Curteanul*, i se va părea că nimeni nu este mai demn

decît Bembo însuşi să proclame adevărata iubire. Să nu uităm că opera lui Castiglione, departe de a fi închipuită, este mărturia fidelă a serilor petrecute la curtea din Urbino.

S-a încercat mult, timp de patru veacuri, să se arate că Baldassare Castiglione îşi etala inteligenţa şi că Bembo nu credea nici o vorbă din ceea ce scria. Aserţiune ciudată, dezminţită de fapte, dar materialismul modern se aseamănă, în judecăţile sale, mult mai des decît o crede, cu acela al Reformei şi al Contrareformei. De aceea însuşi mobilul unor cărţi ca *Asolanii* sau *Curteanul* îi scapă cu totul.

Cu obişnuita lui subtilitate, Castiglione ne arată motivele acestei legende. Cînd ducesa de Urbino şi prietenii săi îl împing pe Bembo să vorbească, el şovăie, glumeşte, aproape se teme să înfrunte „lucrurile sfinte". Apoi, cînd s-a hotărît să trateze problema frumuseţii sufletelor, a legăturii lor cu îngerul ce se numeşte inteligenţă, o face „cu o asemenea îndîrjire" de parcă era scos din fire. Într-atît, încît signora Emilia Pia, prietena apropiată a ducesei, chiar se apropie de el să-l scuture de braţ şi să-i spună : „Aveţi grijă, messer Pietro, ca o dată cu gîndurile să nu vi se desprindă de trup şi sufletul". La care Bembo răspunde : „N-ar fi prima minune pe care Amor a făcut-o cu mine."

Deşi *Curteanul* a fost scris „pentru femei", aşa cum o spun unii eruditi moderni cu un spirit sistematic de defăimare, nu se poate nega autorului o cunoaştere adîncă a inimii omeneşti, a inimii bărbaţilor ca şi a aceleia a femeilor.

Desigur, Lorenzo de Medici, în vestita sa *Dispută* (10), făcuse pe înţelesul publicului italian ideile lui Marsilio Ficino, însă originalitatea lui Bembo consta în a fi reluat amploarea dialogurilor lui Platon, dîndu-le forma nouă a unui roman. Succesul lor a dat curaj multor imitatori. Mario Equicola, un învăţat de la curtea Isabellei d'Este a scris *Cele şase cărţi despre natura dragostei, atît omeneşti cît şi*

*divine, şi despre toate felurile acesteia,* tradus în franceză de Gabriel Chappuys în 1584. Leon Evreul, „medic creştin al neamului evreesc", a scris *Dialoguri de dragoste* care au fost traduse de Ponthus de Thyard, unul din cei şapte poeţi ai Pleiadei. Aceste două opere, mai sofisticate, nu au nici anvergura, nici poezia, nici acea subtilă cunoaştere în ale dragostei, în care excelează *Asolanii* şi *Curteanul.*

## 5. PIETRO BEMBO ŞI BALDASSARE CASTIGLIONE LA CURTEA DIN URBINO. PRIETENIA LOR CU RAFAEL

La Urbino, la curtea şi în vilele ducelui Guidobaldo, unde se află, mai întîi în trecere apoi pentru tot mai multă vreme, îl întîlneşte Bembo pe Baldassare Castiglione cu care leagă o prietenie ce nu avea să se sfîrşească decît o dată cu moartea. Adunînd în jurul lor artişti şi învăţaţi, Elisabeta şi Guidobaldo le dădeau putinţa să lucreze, adică să scrie, să picteze şi să studieze. Bibliotecile ducelui îi îngăduiau lui Bembo să-şi adîncească studiile de filozofie greacă, iar curtea să-şi dezvolte însuşirile de artist şi savant.

Castiglione era cu opt ani mai tînăr decît Bembo. Născut în marchizatul Mantova, el era supus şi prieten al fratelui Elisabetei. Învăţase şi el la Milano, cu un dascăl bizantin, atenianul Demetrios Chalcondylas, autorul ediţiei princeps a lui Homer. Lăudîndu-i înţelepciunea şi purtările alese, unul din elevii acestuia scria : „Văzîndu-l, ai crede că-l vezi pe Platon, şi încă şi mai mult auzindu-l". Un alt dascăl al lui a fost Poliziano, prietenul lui Lorenzo Magnificul.

Modestia lui Castiglione, demnitatea, blîndeţea, adîncile lui cunoştinţe, însuşiri confirmate de portretul său de la Luvru, făcuseră să

fie prețuit de Ludovic Maurul, de marchizul de Mantova și chiar de Ludovic al XII-lea. Aflînd de moartea sa, Carol Quintul va spune : „Cel dintîi cavaler din lume a murit !“ Dar prințul pe gustul inimii sale, cel pe care l-a îndrăgit din prima zi cînd l-a văzut la Roma, a fost ducele Guidobaldo, transfigurat de boală și de puterea spiritului. I-a rămas credincios pînă în ultima clipă, de vreme ce asista la moartea lui. Cît despre ducesă, nutrea pentru ea un fel de adorație respectuoasă. „Nu cred să fi existat vreodată alte locuri unde să se fi gustat atît de mult bucuria pe care o dă o tovărășie plăcută ; se părea că un lanț ne ținea pe toți legați prin dragoste, încît niciodată n-a fost nici între frați o înțelegere, o dragoste mai mare decît aceea ce domnea între noi.“

Pentru a perpetua această atmosferă frățească a scris *Curteanul*. S-a spus că această carte era un fel de manual pentru uzul tineretului de la curțile princiare, că învăța arta de a reuși pe lîngă prinți și că, în ciuda subiectului copilăresc, această operă îndreptățea, prin eleganța și grația delicată a stilului ei, imensul succes pe care l-a avut multă vreme.

Nimic mai greșit. După părerea noastră titlul este nefericit deoarece, fără să vrei, îl opui *Principelui* lui Machiavelli cu care nu are nimic comun, decît cel mult faptul de a fi fost publicat cam la aceeași dată ; prin esența sa însă *Curteanul* este antipodul *Principelui*.

Ducesa de Urbino spunea însă pe atunci : „Dacă judecăm după însușirile pe care le cereți curteanului, mă îndoiesc că va putea exista vreodată un prinț demn de a fi slujit de către el !“

„Dacă mă înșel, răspunde Castiglione, mă înșel împreună cu Platon și cu Xenofon care au descris Republica desăvîrșită și regele desăvîrșit.“

Pentru a-l zugrăvi pe curtean, Castiglione se folosește de persoanele din preajma sa dintre

care cele mai cunoscute sînt : Bembo, Bibbiena, Giuliano de Medici, Ottaviano Fregoso, Emilia Pia, Cesar Gonzaga.

Adevăratul curtean, ca și dascălii săi Platon și Aristotel, este filozoful. Dar nimeni nu poate fi filozof dacă n-a primit harul divin de a iubi, adică de a se lega de ființă și dacă nu are aripi pentru a se înălța de la frumusețea de pe pămînt către frumusețea supremă. Ultimele pagini ale cărții lui Castiglione nu sînt altceva decît o parafrază a *Banchetului* sau a lui *Fedru* de Platon și rolul de a pronunța cuvintele de încheiere îi este încredințat lui Bembo :

„Avem trei moduri de a cunoaște : simțurile, rațiunea și inteligența ; din simțuri purcede dorința, care la noi e aceeași ca și la animalele iraționale, din rațiune purcede facultatea de a alege, care e proprie omului și din inteligență, cu ajutorul căreia omul poate vorbi cu îngerii, purcede voința. Și, după cum inteligența singură poate contempla lucrurile inteligibile, tot așa voința singură se hrănește cu legături spirituale. Omul, de natură rațională, așezat între aceste două extreme, poate, la alegere, să se aplece către o extremă sau către cealaltă. El are astfel posibilitatea de a se înălța la frumusețe, or, frumusețea izvorăște din Dumnezeu, este un cerc al cărui centru este bunătatea și cum nu există cerc fără a avea un centru tot așa nu poate exista frumusețe fără bunătate. Or, arareori se întîmplă ca un trup frumos să adăpostească un suflet rău și de aceea, frumusețea extrinsecă e un semn neîndoios al bunătății intrinsece, această grație imprimă mai mult sau mai puțin trupului caracterul sufletului. Și dacă veți privi cu băgare de seamă în jurul vostru, veți vedea că toate lucrurile care sînt bune și folositoare au și harul frumuseții. Așadar, se poate spune că binele și frumosul sînt, într-un fel, același lucru și aceasta mai cu seamă în ceea ce privește trupurile omenești. Nu pot tăgădui că n-ar fi cu putință să fie în lumea asta și femei frumoase și lipsite de

ruşine, dar de bună seamă nu frumuseţea le îndeamnă a se vădi neruşinate ; dimpotrivă, ea le abate de la rele, îndreptîndu-le pe calea deprinderilor virtuoase, tocmai prin legătura pe care frumuseţea o are cu bunătatea ; totuşi o proastă creştere, linguşirile îndrăgostiţilor, darurile, sărăcia, speranţele, greşelile şi mii de alte pricini biruie statornicia femeilor frumoase şi cuminţi ; din aceleaşi pricini se întîmplă ca şi bărbaţii frumoşi să ajungă ticăloşi".

Se mai întîmplă adesea ca văzul, ca şi celelalte simţuri ale noastre, să se înşele şi să ia drept frumos un chip care de fapt nu e frumos; acest lucru se întîmplă deoarece în ochii şi în întreaga înfăţişare a unor femei se vede cîteodată zugrăvită, o dată cu o necinste uimitoare, o anumită înclinare spre voluptate. Aceste apucături plac multor bărbaţi deoarece ele le promit să obţină cu uşurinţă ceea ce doresc şi de aceea ei numesc această lascivitate frumuseţe, dar adevărul este că ea nu e altceva decît o neruşinare, nedemnă de un nume atît de sfînt. Astfel, în loc să iasă din el însuşi cu gîndurile sale, cum face cel care contemplează frumuseţea trupului, este necesar ca omul să se cufunde în el însuşi, spre a contempla frumuseţea care se vede cu ochii spiritului, care devin mai pătrunzători atunci cînd ochii timpului îşi pierd acuitatea. Atunci sufletul, eliberat de vicii, purificat prin studiul adevăratei filozofii, întors înspre viaţa spirituală şi deprins cu cele ce aparţin inteligenţei, se întoarce către contemplarea propriei sale substanţe. Trezit, ca dintr-un somn adînc, el vede în el însuşi o rază a acelei lumini care este adevărata imagine a frumuseţii îngereşti...

„Cînd sufletul pătrunde în jocul sfînt al adevăratei iubiri divine, el zboară să se unească cu natura îngerească. Atunci nu numai că părăseşte întru totul simţurile, dar nu mai are nevoie nici de cuvîntul raţiunii ; căci, preschimbat în înger, el înţelege toate lucrurile inteligibile şi fără nici un văl sau umbre, el vede

imensa mare a purei frumuseţi divine, se bucură de acea supremă fericire ce nu este perceptibilă pe calea simţurilor".

„După ce vorbi astfel, Bembo rămase dintr-o dată tăcut şi nemişcat, cu ochii ridicaţi spre ceruri, pierdut ca într-un extaz. Atunci ducesa şi toţi ceilalţi începură din nou să stăruie pe lîngă el ca să-şi urmeze raţionamentul căci fiecăruia în parte i se părea că simte în suflet o scînteie a iubirii divine.

— Doamnelor şi domnilor, răspunse Bembo, eu am dat glas cuvintelor pe care avîntul sfînt al dragostei mi le-a dictat cu totul pe neaşteptate ; acum însă, cînd el nu mă mai inspiră, n-aş şti ce să mai spun şi cred că Amor nu vrea să-i fie tainele mai cu amănuntul dezvăluite.

Atunci seniorul Gasparo, duşman veşnic al femeilor, adăugă :

— Sînt convins că acest drum este greu pentru bărbaţi, dar imposibil pentru femei.

La care Giuliano de Medici răspunse :

— În această privinţă nu sînt oare femeile superioare bărbaţilor, dat fiind că însuşi Socrate mărturiseşte că toate tainele iubirii i-au fost dezvăluite de către o femeie numită Diotima şi că îngerul care i-a insuflat focul dragostei Sfîntului Francisc le-a făcut pe cîteva femei din vremea noastră demne de această dragoste ? Trebuie oare să vă amintesc de Maria Magdalena şi de toate femeile pe care iubirea angelică le-a răpit pînă în al treilea cer şi de toate cele care au murit pentru dragostea numelui lui Cristos ?...

Seniorul Gasparo se pregătea să răspundă, dar, luîndu-i vorba, ducesa spuse :

— Messer Pietro Bembo să judece dacă femeile sînt în stare de această dragoste divină deopotrivă cu bărbaţii sau nu ; dar fiindcă s-ar putea ca pricina aceasta să se lungească mult prea mult, poate ar fi bine s-o amînăm pe mîine.

— Aşadar, pe astă seară, răspunse *messer* Cesar Gonzaga.

— Cum pe astă seară ? întrebă ducesa.

— Pentru că s-a crăpat de ziuă, răspunse Cezar Gonzaga, arătînd lumina care prindea să se strecoare prin crăpăturile ferestrelor.

Atunci fiecare se ridică şi se miră, căci nu părea că discuţia ar fi durat mai mult ca de obicei. S-au deschis ferestrele care dădeau spre coama înaltă a muntelui Catri şi s-a văzut la răsărit o mîndră auroră de culoare trandafirie. Toate stelele se stinseră, afară doar de dulcea stăpînă a cerului, Venus, ce străjuieşte pururi hotarul dintre zi şi noapte, şi se părea că dinspre ea vine o melodie suavă care agita, murmurînd, pădurile de pe colinele vecine...

Atunci, luîndu-şi cu plecăciune rămas bun de la ducesă, fiecare invitat se îndreptă către odaia lui, fără lumină de facle, căci lumina zilei era de ajuns (11)."

Peste cîţiva ani, regăsim pe cei mai mulţi dintre interlocutorii din *Curteanul* în „familia fericită" pe care o constituie curtea lui Leon al X-lea, la Roma. Bembo şi Castiglione, care-l cunoscuseră pe Rafael la Urbino, se împrietenesc şi mai mult cu el. Bembo, într-una din scrisorile sale, povesteşte o excursie pe care au făcut-o împreună pentru a vizita ruinele vilei lui Adrian la Tivoli. Atunci le-a făcut Rafael portretele. Cel al lui Castiglione este la Luvru, cel al lui Bembo a dispărut, ca atîtea opere ale lui Rafael. Dar una din picturile cele mai extraordinare de pe acest glob, *Şcoala din Atena,* se păstrează. Transpunere picturală a teoriilor neoplatoniciene-creştine, ea ar fi de neînchipuit fără conversaţiile de la Urbino şi fără prezenţa acelui misterios Fabius Calvo din Ravenna, pe care Rafael îl respecta ca pe un tată (12).

În 1518, cînd se pregătea să publice *Curteanul,* Castiglione îi cere lui Bembo să-i revadă textul. Se pot vedea corecturile pe manuscris.

După moartea timpurie a lui Rafael, Castiglione scrie o elegie şi scrisori care arată durerea sa. Bembo îi va compune epitaful. Apoi, Leon al X-lea, printre secretarii căruia se număra, şi Castiglione, mor la rîndul lor. În curînd, Roma va fi jefuită de trupele lui Carol Quintul, care vrea să-i impună papii Inchiziţia.

Retras la Padova împreună cu Morosina, mama copiilor săi, într-una din acele vile frumoase pe care călătorul le mai poate admira şi astăzi, Bembo scrie *Istoria Veneţiei*, aceea a lui Guidobaldo şi a Elisabetei de Urbino, lucrări în proză în limba italiană şi numeroase sonete. Înconjurat de tablourile, de statuile şi de biblioteca sa, el cîntă florile, fructele, legumele din grădina sa şi chiar farmecul Brentei care curgea prin faţa porţii sale.

În 1539, Paul al III-lea, ultimul papă din Renaştere, acordă ultimului umanist italian titlul de cardinal. Morosina murise de multă vreme, iar copiii erau cu rostul lor. Abia atunci Bembo, pînă atunci laic, ajunge prelat. În acest timp, probabil, Benvenuto Cellini bate o medalie care-l reprezintă ca un bătrîn frumos, cu faţa ovală, încadrată de o barbă lungă, cu fruntea pleşuvă, nasul acvilin, ochii blînzi şi pătrunzători în acelaşi timp. Pe dosul medaliei, Cellini a săpat un pegas ce-şi ia zborul, pentru a spune că întotdeauna cardinalul rămîne totuşi poet.

Avea dreptate. În ciuda defăimării de care mai au şi astăzi parte, *Asolanii* au fost retipăriţi într-una. Şi astăzi mai pot fi găsiţi în orice ediţie populară a clasicilor italieni (13).

# IV. FERRARA ŞI FAMILIA ESTE

## 1. LIONELLO ŞI BORSO, PROTECTORII ARTIŞTILOR

Istoria acestei familii este un şir de amoruri, schingiuiri şi asasinate, ascunse sau legale. Dante deja aşezate pe unul din strămoşii lor, Obizzo, ucis de fiii săi, printre „tiranii care nu se satură de jafuri şi de sînge" (1). Istoria lor sîngeroasă poate rivaliza cu aceea a familiei Malatesta. Dar, ipocriţi şi bigoţi, membrii familiei Este nu au nici splendida nerușinare, nici dragostea pentru cele ale spiritului care-i caracterizează pe stăpînii din Rimini. Supuşii şi contemporanii lor, care le cunoşteau făţărnicia, îi făceau să coboare din Ganelon, trădătorul de la Roncevaux *.

Există numai două excepţii : Lionello şi Borso, fiii naturali ai marchizului Niccolò. Lionello, ajuns marchiz de Ferrara în urma tragediei care l-a costat viaţa pe fratele său Ugo şi pe Parisina Malatesta, tînăra soţie a tatălui său, întreţine legături prieteneşti cu artiştii şi-i atrage pe Alberti şi Pisanello la Ferrara. Elev al vestitului pedagog Guarino da Verona, el se căsătoreşte cu Margherita Gonzaga, elevă a lui Vittorino da Feltre şi, timp de cîţiva ani, s-a crezut că Ferrara va rivaliza cu Urbino şi Mantova. Cei doi tineri protectori ai artelor au murit

* Localitate în Spania (Roncesvalles) unde, după cum spune legenda, în 778, ariergarda lui Carol cel Mare a fost surprinsă şi Roland ucis. (n.r.)

curînd şi după ei, Borso, primul duce de Ferrara, a înlocuit literatura şi pictura cu măreţia.

Domnia lui Borso (1450—1471) a fost ceea ce se numeşte o domnie mare. A obţinut cu bani, se înţelege, de la împăratul Frederic al III-lea, titlul de duce de Modena şi de Reggio, feude ale Sfîntului Imperiu, apoi de la papă titlul de duce de Ferrara, feudă a bisericii ; a cucerit, ici şi colo, cîteva teritorii, fără război, a domnit cu o dreptate mai mult aparentă decît reală şi, ca un adevărat fiu al casei de Este, s-a îngrijit de faima sa. Un poet i-a fabricat o lungă Iliadă, *Borsiada*, care a avut soarta tuturor surorilor sale, *Borgiada*, *Franciada* sau *Henriada*.

Din fericire, nu ne rămîn decît fragmente din *Borsiada*. A avut caii cei mai frumoşi, şoimii cei mai frumoşi, cîinii cei mai frumoşi, piticii cei mai urîţi, nebunii cei mai stupizi, curtenii cei mai linguşitori, deoarece îi răsplătea princiar.

Fără să ţină seama de dorinţa lui Lionello, Borso acordase toate privilegiile celor doi fraţi ai săi mai tineri, fiii legitimi ai lui Nicolae al II-lea şi ai Ricciardei de Saluces, Ercole şi Sigismondo. Pe unul îl numise guvernator de Modena, pe celălalt guvernator de Reggio. Pe Ercole, Borso l-a apreciat pentru iscusinţa sa administrativă ; de aceea l-a desemnat ca urmaş la tron, în ciuda drepturilor nepotului său Niccolò, fiul lui Lionello.

## 2. ERCOLE I, DUCE DE FERRARA, ÎNCEARCĂ SĂ-L OTRĂVEASCĂ PE NICCOLÒ. SE CĂSĂTOREŞTE CU ELEONORA DE ARAGON. EŞECUL ŞI MOARTEA LUI NICCOLÒ.

Cu Ercole reîncepe tradiţia sîngeroasă a familiei d'Este. Stăpîn al celor trei ducate, Ercole îi arată lui Niccolò bunăvoinţă şi îi trimite, în semn de prietenie, un costum minunat pentru

a putea purta cu demnitate doliul după Borso. Dar Niccolò, care se refugiase la Mantova la unchiul său Lodovico Gonzaga, nu avea nicidecum de gînd să se lase despuiat de drepturile sale. Ercole, întotdeauna bine informat, s-a hotărît, pentru a simplifica lucrurile, să-l otrăvească pe acest pretendent. A încredinţat această misiune contelui Niccolò de Rinaldo Ariosti, o rudă de a sa.

Trimis oficial la Mantova pentru a-i duce marchizei daruri din partea lui Ercole, contele Ariosti izbuteşte să-l cîştige pe maestrul de ceremonii al tînărului Niccolò, care se învoieşte să otrăvească mîncarea stăpînului său. Printr-o întîmplare, maestrul de ceremonii s-a îmbolnăvit chiar în seara în care trebuia să-şi pună planul în aplicare. Înspăimîntat, crezîndu-se otrăvit, victimă a unui şiretlic drăcesc, îşi mărturiseşte crima tînărului Niccolò şi prinţului moştenitor al Mantovei.

Contele Ariosti, prevenit la timp de un spion, izbuteşte să fugă şi să ajungă la Ferrara. Cît despre maestrul de ceremonii, el a fost executat.

Curînd după aceasta, Ercole, crescut prin grija tatălui şi a fraţilor săi la Neapole, îşi aminteşte de fiica regelui Ferrante, Eleonora, şi-i cere mîna. Nunta s-a făcut cu atîta pompă încît se mai vorbea încă despre ea cînd a venit la Ferrara Lucreţia Borgia, treizeci de ani mai tîrziu. Toată ţara s-a luat la întrecere, spune versiunea oficială, să cinstească pe fiica celui mai puternic monarh italian. Corporaţiile cetăţenilor au copleşit-o cu cadouri bogate şi toate familiile nobile din ţară le-au urmat pilda. În realitate, sumele erau mai mult sau mai puţin fixate dinainte iar darurile de nuntă un fel de impozit, plătit de industriaşi, de negustori şi de corporaţii în nădejdea de a scăpa pentru cîtva timp de sîcîielile celui mai bine organizat fisc din peninsulă.

Instruită, muziciană, Eleonora de Aragon a dat dovadă, la primejdie, de o energie şi de o

prezență de spirit deosebite. Se afla singură la Ferrara cînd tînărul Niccolò, profitînd de lipsa lui Ercole, a încercat, cu sprijinul marchizului de Mantova și al ducelui de Milano, să pună mîna pe capitală. Ascunsese în niște bărci care transportau paie pe rîul Pad vreo șapte sute de oameni înarmați care, sosiți în portul Ferrara, au sărit din bărci și au străbătut orașul strigînd deviza tînărului pretendent: „Vela! Vela!"

Dar cum populația a rămas neclintită la proclamațiile fiului lui Lionello, Eleonora, stăpînă a castelului, a avut timp să organizeze apărarea. Alungat din oraș, urmărit, prins în mlaștinile Padului, împreună cu o numeroasă suită, Niccolò a fost închis în acel castel al cărui stăpîn crezuse că putea ușor ajunge.

Întors în grabă la Ferrara, Ercole, credincios tradiției familiei d'Este, s-a răzbunat cum nu se putea mai bine. A pus numaidecît să fie spînzurați două sute de oameni de ferestrele palatului della Ragione și alți cinci sute s-au legănat curînd în jurul crenelurilor castelului. Pe nepotul său l-a decapitat fără să-l schingiuiască. În sfîrșit, după ce înspăimîntase pe toată lumea, a dat dovadă de o mărinimie princiară, lăsînd viața cîtorva soldați scăpați de la măcel. Apoi a hotărît ca Niccolò, fiul lui Lionello, să fie îngropat cu toate onorurile cuvenite unui prinț moștenitor.

Capul pretendentului legitim fiind cusut cu grijă de trup, corpul îmbrăcat în haine scumpe iar în mîini cu mănuși roșii, cadavrul a fost pus într-un sicriu deschis ca tot poporul să poată prețui în voie îndurarea lui Ercole. Apoi, înconjurat de familia sa, în urma preoților, a însoțit convoiul, pe jos, în sunetul clopotelor. Ducesa Eleonora privea ceremonia funebră stînd în picioare în balconul palatului. Mișcată de atîta mărinimie și poate și la gîndul că cel ce era dus cu atîta pompă la ultimul său lăcaș era moștenitorul legitim al Ferrarei, în loc să fie împăiat cum ar fi făcut-o regele Ferrante, tatăl său, ea a izbucnit în hohote de plîns. Ho-

hote de plîns repetate în cor de femeile de la ferestre şi prelungite de copiii din piaţă şi apoi de bărbaţii din cortegiu. A fost emoţionant, patetic, măreţ. După ceremonie, fiecare s-a întors acasă, convins că a asistat la cel mai frumos spectacol din viaţa sa şi prin aceasta puterea lui Ercole a fost şi mai mult întărită.

### 3. DOMNIA LUI ERCOLE, CRUZIMEA ŞI BIGOTISMUL SĂU

Îmbătrînind, ducele Ercole seamănă tot mai mult cu strămoşii săi şi cucernicia lui, îngustă ca şi a lor, se schimba în bigotism. Făcea deseori pelerinaje, trimitea talismane cu chipuri miraculoase şi se gîndea serios să plece la San Iacopo di Compostella, cînd papa l-a făcut să-şi schimbe gîndul. Atunci a început să construiască noi biserici ; fiind zidite prost, ele au avut în curînd nevoie de reparaţii costisitoare, plătite, bineînţeles, de către enoriaşi, care n-au binecuvîntat numele stăpînului lor. Ferrara, cu o populaţie de 150 000 de locuitori, avea peste o sută de biserici, iar numărul mănăstirilor creştea în aceeaşi proporţie. Pentru a dobîndi îndurarea divină, Ercole nu avea pretenţia de a ridica mîini neîntinate către cer, dar nădăjduia să-i obţină mila prin daruri, pelerinaje, serbări frumoase, lumînări, liturghii şi tămîie.

Foarte curînd, admiră discursurile, predicile şi profeţiile lui Savonarola, nepotul vestitului savant care contribuise atît de mult la faima universităţii din Ferrara. Citea cu luare aminte toate scrierile lui Savonarola şi, în 1496, începe să domnească în spiritul acestuia. Porunceşte populaţiei să postească două zile pe săptămînă, organizează procesiuni pentru rezolvarea problemelor politice şi, din înaltul bal-

conului palatului Ragione, dă un edict care pedepsea cu cea mai mare severitate adulterul, blasfemul şi sodomia. Pe vremea cînd Alexandru al VI-lea îi ocrotea pe evrei, Ercole, întocmai ca Savonarola, i-a persecutat, i-a obligat să poarte semnul galben, i-a silit prin ameninţări să ia parte la predicile din dom.

Savonarola, foarte mulţumit de marea cucernicie a lui Ercole, i-a trimis opusculul său *De simplicitate Christianae Vitae*, spunîndu-i, în chip de prefaţă, că „doctrinele cuprinse în carte ar putea aduce servicii nepreţuite ducelui, ca urmare a marilor sale virtuţi!"

Trebuie să spunem, spre cinstea lui Ercole, că a rămas credincios călugărului, chiar cînd acesta a fost excomunicat.

## 4. PICTORII DIN FERRARA: COSIMO TURA, FRANCESCO COSSA, MAZZONI ŞI SCULPTURA ÎN TERACOTĂ

Familia Este, oricît de aspră a fost domnia ei, a făcut din Ferrara unul din primele oraşe industriale moderne, iar din Universitatea sa o rivală a celei de la Padova. Străzile liniştite şi late ale actualei cetăţi provinciale amintesc că ea a fost altădată un oraş de o sută de mii de locuitori, unul din cele mai importante din peninsulă alături de Neapole, Milano, Veneţia şi Florenţa. Minunatul său dom roman, întunecatul castel ducal, palatele Prosperi, Schifanoia şi Diamanti sînt martorii unor vremuri de înflorire. Cu toate acestea nu întîlnim aici palatele somptuoase din Bologna, Veneţia sau Florenţa deoarece nobilimea şi burghezia, bogate şi puternice în alte părţi, se bucurau de privilegii foarte limitate şi se temeau de sporirea impozitelor dacă ar fi construit case mari.

Pictura ferrareză, atît de prețuită de unii critici și iubitori de artă, nu este totuși decît produsul unei școli de provincie. În timpul ședерii sale la Ferrara, Pisanello l-a pictat pe Lionello și a făcut și portretul unei prințese din casa d'Este care, pentru unii, ar fi sora lui Lionello, Ginevra, căsătorită la cincisprezece ani cu Sigismondo Malatesta, otrăvită și ea, se spune, la douăzeci și unu de ani, iar pentru alții ar fi prima soție a lui Lionello, Margherita Gonzaga, sora marchizului Lodovico (2). Trăsăturile acestea bolnăvicioase, gînditoare și triste, tenul palid, o amintesc pe Margherita, ființa aceea aleasă, bună și inteligentă, fără să fie frumoasă, și care suferea de o boală de stomac. Frunzișul întunecat, fluturele, garoafele, florile de cîmp, demne de un pictor japonez, au făcut celebru, pe bună dreptate, portretul de la Luvru.

Prezența lui Pisanello, aceea, trecătoare și ea, a lui Gentile Bellini, vecinătatea lui Mantegna par să fi trezit cîteva vocații picturale. Pictorii cei mai cunoscuți și cei mai ocupați, Cosimo Tura (1432—1495) și Francesco Cossa au pictat, în palatul Schifanoia, frescele care-l slăvesc pe ducele Borso, suita sa, astrologia și munca productivă a supușilor săi. În ciuda unor capete prea mari, a anatomiei membrelor strîmbate de gută și a exagerării mișcărilor, picturile lui Tura nu sînt lipsite de prestanță prin simplitatea și forța lor realistă. Francesco Cossa (1435—1477) are mai multă amploare, sevă și originalitate. Țăranca ce reprezintă *Toamna* de la Muzeul din Berlin este cel mai uimitor exemplu al unui minunat afiș artistic, înainte ca asemenea afișe să fi fost create. Ercole Roberti (1460 ?—1496) imită cu un talent naiv și plin de capricii pe acești doi maeștri și, ca și ei, suferă înrîurirea lui Mantegna și a lui Piero della Francesca care ar fi lucrat, pare-se, cîtva timp la Ferrara.

Lorenzo Costa, frații Dossi, Garofalo fac parte din generația tînără, inspirată de Gior-

gione şi Tiţian. Lorenzo Costa va ajunge urmaşul lui Mantegna la Mantova şi va picta pînzele searbăde care o vor fermeca pe Isabella d'Este. Cu aceşti pictori de mîna a treia se şi stinge Şcoala ferrareză, atît de puţin italiană în ceea ce priveşte expresia.

Cosimo Tura şi Francesco Cossa sînt pictori robuşti care, în limitele tehnicii lor, se străduiesc să copieze realitatea. Prin naturalismul lor, sculptorul Mazzoni se aseamănă mult cu artiştii nordici. Probabil elev al lui Niccolò dell'Arca, acela care a lucrat la mormîntul Sfîntului Dominic, la Bologna, Mazzoni a avut un mare succes cu marile sale statui de teracotă. A trăit rînd pe rînd la Neapole şi Tours, unde a stat în două rînduri. La moartea lui Ludovic al XII-lea, se întoarce la Modena, unde moare în 1518, copleşit de onoruri şi bogăţii.

Se pot vedea, în dom şi în biserica San Giovanni, cele două mai vestite opere ale sale, *Pietà* şi o *Naştere a Mîntuitorului*. Ele explică succesul său în Franţa deoarece amintesc arta flamandă şi burgundă. Acest contemporan al lui Luca della Robbia pare să trăiască în altă vreme şi în altă ţară. Compoziţia sa este fără valoare. Se mărgineşte să pună personajele unele lîngă altele. În schimb, simţul său de observaţie îi încîntă pe amatorii de adevăr material. Zbîrciturile, părul, strîmbăturile, îmbrăcămintea, gesturile sînt de o precizie desăvîrşită, dezarmantă.

Mazzoni este părintele sculpturii în teracotă de la Modena. Această formă de artă a cunoscut un asemenea succes încît, o sută de ani după moartea artistului, ea era încă înfloritoare. În 1573, călugării de la San Vitale din Ravenna, închipuindu-şi că înfrumuseţează capodopera bizantină, pe care o aveau în grijă, comandă la Modena o serie de heruvimi de teracotă pentru a împodobi o cornişă. Nimic nu ilustrează mai bine inconştienţa artistică a Contrareformei.

## 5. MATTEO BOIARDO ŞI „ORLANDO INNAMORATO" (1434–1494)

Prieten cu Ercole d'Este, pe vremea cînd acesta mai era guvernator al Modenei în slujba fratelui său Borso, Boiardo va spune că inima sa este împărţită „între bunul său stăpîn şi chipul frumos care-l atrage". Ercole va răsplăti această credinţă : duce al celor trei State, Ferrara, Modena şi Reggio, el va încredinţa poetului, senior de Scandiano, sarcina de guvernator al Modenei. Aceasta fiind prea grea pentru puterile lui Boiardo, i-o va da pe aceea de guvernator la Reggio. În ciuda unor necazuri cu nişte hoţi şi falsificatori de bani, Boiardo păstrează acest post pînă la moarte. În 1494, Ercole I, socrul lui Ludovic Maurul, se înţelege cu el pentru a lăsa să treacă armatele lui Carol al VIII-lea care, de la Reggio, se duc spre Apenini. Boiardo, deşi adînc nemulţumit de politica dusă de suzeranul şi prietenul său, se supune ordinelor primite, aprovizionează cu cele necesare trupele şi-şi exprimă necazul în ultimele versuri din *Orlando innamorato :*

În timp ce cînt acestea, o, Mîntuitorule,
văd Italia pîrjolită de focul pus de Galii care,
cu bravură vin să pustiiască
nici eu nu mai ştiu ce locuri.

De aceea las pe Flordespina
arzînd în flăcările unei aprige iubiri.
Dacă-mi va fi îngăduit, vă voi spune
altădată urmarea acestor întîmplări.

Aceasta nu avea să se mai întîmple, deoarece poetul a murit în decembrie 1494.

*Orlando innamorato,* început între 1475 şi 1478, la Scandiano, a fost opera vieţii sale. Cîntecul lui Roland, după cum se ştie, se bucura de o extraordinară răspîndire în toată Europa. Roland cel viteaz şi Tristan îndrăgos-

titul au legănat visele tuturor femeilor din Evul Mediu. Boiardo a cîntat, aşadar, şi pe viteaz şi pe îndrăgostit :

Tineri şi bătrîni, nobili şi plebei,
intră cu toţii în horă.
Împotriva dragostei şi a morţii nu există leac (3).

Eroina romanului, frumoasa Angelica, rătăcită, s-ar părea, la curtea lui Carol cel Mare, împreună cu fratele ei, îi ademeneşte pe toţi cavalerii pe care vrea să-i atragă la curtea tatălui său, regele tătăresc. Fratele luptă cu arme vrăjite iar sora are un inel magic care, ca şi cel al lui Gygès, poate s-o facă nevăzută. Roland şi Renaud de Montauban se înflăcărează pentru frumoasa păgînă şi o urmează. În pădurea Ardenilor, Angelica bea din izvorul dragostei şi arde de iubire pentru Renaud care, în acelaşi timp, fără să ştie, bea din izvorul uitării. Îndurerată, Angelica va face din Roland valetul ei, îl va duce în Orient. Apoi, dornică să-l revadă pe Renaud, pentru care continuă să ardă de dragoste, se va întoarce în Franţa. Trecînd din nou prin pădurea Ardenilor, Angelica bea din izvorul uitării iar Renaud, la rîndul său, va bea din cel al iubirii. Iată-l, aşadar, rival al lui Roland. Carol cel Mare, care se teme de furia lor, hotărăşte că cel ce-i va învinge pe sarazini va căpăta mîna Angelicăi.

Moartea întrerupe poemul care va fi reluat de Ariosto.

Deşi poetul declară că „ştiinţa îl împodobeşte pe cavaler aşa cum împodobeşte floarea cîmpia", Roland este un uriaş neghiob, fără nici o asemănare cu eroul de la Roncevaux. Angelica, urmaşă demnă a Cressidei lui Boccaccio, întruchipează cocheta. Suceşte capul vitejilor cu chipul ei candid, cu gura ei roşie, cu privirea ei gingaşă, cu părul ei blond şi cu vorba ei „atît de plăcută încît orice gînd trist se schimbă în bucurie".

Această latură omenească îi încîntă pe contemporani şi pe cei de la curtea lui Ercole. Fiica sa, Isabella, entuziasmată de poet şi de poem, va recita pretutindeni versuri din *Orlando innamorato*. Cu toate acestea, noua generaţie, crescută în limbajul pur al lui Lorenzo Magnificul, Poliziano şi Bembo, îi va reproşa lui Boiardo provincialismele. Aretino va spune că acest poem, de o frumuseţe eroică, este stricat de limba trivială şi de expresiile populare.

*Orlando innamorato* i-a încîntat, totuşi, pe cititorii care nu regretau decît un lucru : acela de a nu cunoaşte urmarea.

## 6. ARIOSTO (1475–1533), VICTIMĂ A MECENATULUI FAMILIEI ESTE

Fugind din Ferrara, în urma unei certe cu fraţii săi, Obizzo al III-lea se refugiase la Bologna şi se îndrăgostise aici de o patriciană tînără şi frumoasă, Lippa Ariosti. Ajuns pe tronul Ferrarei, el se căsătorise cu ea şi recunoscuse pe cei unsprezece copii pe care ea i-i dăruise. Vărul Lippei, Niccolò Ariosti, se stabilise la Ferrara ; acesta era bunicul poetului.

Tatăl său, şeful celor doisprezece judecători, cel dintîi funcţionar al ţării, a fost însărcinat în această calitate de Ercole I să-l otrăvească pe fiul lui Lionello, moştenitorul legitim al ducatului. Asprimea sa îl făcuse atît de urît de popor încît ducele a fost obligat să-l mute la Modena. Pe vremea aceea Lodovico avea cincisprezece ani. Din fericire, tatăl său l-a silit să rămînă la Ferrara ca să studieze dreptul, care nu era pe placul tînărului. Contele Ariosti însă nu îngăduia copiilor săi să aibă gusturi personale. Lodovico şi-a făcut datoria : la douăzeci de ani, era doctor în drept.

În acea vreme, el l-a cunoscut pe umanistul Gregorio di Spoleto, fostul preceptor al lui Leon al X-lea, care a deschis tînărului poet porţile Antichităţii. „Atunci, scrie Ariosto, soarta a ţinut în sfîrşit cu mine şi mi l-a scos în cale pe Gregorio din Spoleto pe care-l voi binecuvînta întotdeauna.“ În 1500, nefericita Isabella de Aragon, retrasă la Bari, împreună cu copiii săi, i-a cerut lui Gregorio să se însărcineze cu educaţia lor pe care o voia desăvîrşită. Ariosto nu l-a uitat niciodată pe bătrînul său dascăl pe care-l iubea ca pe un tată.

Trecînd în slujba cardinalului Ippolito d'Este, Ariosto l-a însoţit în călătoriile sale, dar el nu era născut să fie curtean. Cum nu dorea nici onoruri, nici bogăţie, nu voia decît un lucru : să scrie în deplină libertate.

Cînd Leon al X-lea s-a urcat pe tronul papal, ducele Alfonso I i-a cerut poetului să-l însoţească la Roma. În mai multe rînduri Ariosto se dovedise bun diplomat şi ducele nădăjduia că el va şti să fie pe placul papii, care trăia înconjurat de prietenii literari ai poetului : Bembo, Castiglione, Bibbiena, Calcagnini. La rîndul său, Ariosto nădăjduia în taină că prietenii săi vor şti să folosească trecerea lor pe lîngă Sanctitatea Sa pentru a-l opri la Roma, ca secretar sau profesor la Universitate. Îşi dă, totuşi, curînd seama că, în ciuda succesului comediei sale, *I suppositi* (4), jucată la Vatican, el nu va intra în „familia fericită“ care-l înconjoară pe papă. La 17 aprilie 1514, scrie că a sărutat piciorul Suveranului Pontif, dar cum Sanctitatea Sa este mioapă şi la ceremonii nu poartă ochelari, nu l-a recunoscut. „În afară de aceasta, precizează poetul cu amărăciune, cred că aici toţi îl imită pe papă şi au devenit cu toţii miopi.“

Binecuvîntată miopie ! Ea i-a îngăduit, la patruzeci şi patru de ani, să găsească fericirea pe care nu credea s-o mai întîlnească. Întorcîndu-se la Ferrara, se opreşte la Florenţa, o revede acolo pe Alessandra Benucci, tînăra vă-

duvă a lui Tito Strozzi, umanistul ferrarez. Broda o haină pentru unul din fiii ei, cînd Ariosto a văzut-o la ea acasă, îmbrăcată cu o rochie neagră care făcea să pară şi mai frumos părul ei blond. A fost o dragoste fulgerătoare. L-a urmat pe Ariosto la Ferrara unde locuia într-o căsuţă vecină cu aceea a poetului deoarece, deşi nu făcea parte din cler, acesta primea venituri de la o mică abaţie, fapt care-l oprea să se căsătorească. Peste cîţiva ani, s-a căsătorit în taină cu Alessandra şi pînă la moartea poetului, fericirea lor n-a fost întunecată de nimic.

În 1517, cardinalul Ippolito a vrut să-l ia pe Ariosto în Ungaria. Poetul socotea însă că are dreptul să se bucure în sfîrşit de fericirea sa, să lucreze la noi opere, să corecteze *Orlando furioso*. Nu uita nici exclamaţia lui Ippolito cînd îi citise poemul : „Messer Lodovico, unde dracu' ai găsit toate prostiile astea ?" Prin urmare n-a primit să-l însoţească pe atotputernicul său mecena şi mecena nu i-a iertat-o. I-a tăiat numaidecît două venituri ecleziastice şi a refuzat să-l primească înainte de plecare. Pentru a-i da lovitura hotărîtoare, ducele, inspirat de fratele său cardinalul, a pus mîna pe o foarte frumoasă moştenire care se cuvenea poetului şi fraţilor săi, sub pretext că mortul nu făcuse testament ! Degeaba a protestat poetul, degeaba s-a indignat el, ducele şi cardinalul l-au sfătuit în bătaie de joc să scrie mai departe poveşti !

Nevoia îl făcea pe Ariosto să-şi plece capul, să cearâ, ba mai curînd chiar să cerşească un ajutor. În deznădejdea sa, s-a adresat ducesei. Lucreţia Borgia nu era destul de puternică pentru a face să i se dea înapoi moştenirea, dar destul totuşi pentru a obţine pentru el un post de camerier şi de intim, plătit onorabil cu douăzeci şi cinci de lire pe lună plus întreţinerea, pe socoteala ducelui, a trei servitori şi doi cai. Cît despre moştenire, camera ducală a declarat-o definitiv intrată în posesia statului.

Datorită acelei „mari prudenţe“ pe care el o cîntase, Lucreţia, cu diplomaţia, înţelepciunea şi omenia ei, ştiuse să liniştească o neînţelegere în care erau în joc pîinea şi cinstea poetului. Recîştigînd bunăvoinţa lui Alfonso, el a fost numit mai tîrziu guvernator de Garfagnana. Pe acea vreme, datorită editorilor care-l tipăreau fără îngăduinţa autorului, *Orlando furioso* se afla pe toate buzele. Într-o zi, fiind prins de nişte hoţi pe care-i urmărea în calitatea sa de guvernator, aceştia i-au spus: „Îl urîm de moarte pe guvernator, dar binecuvîntăm ceasul care ne-a dat putinţa să-l cunoaştem pe poet. De aceea sîntem fericiţi să-l scăpăm din încurcătura în care l-a băgat guvernatorul“.

Aceste funcţii bănoase i-au îngăduit lui Ariosto să-şi împlinească, în sfîrşit, visul: să-şi construiască o căsuţă, aceea care se mai poate vedea şi azi la Ferrara, cu o curte şi o grădină mititică în care, ne spune fiul său Virginio, poetul cultiva cu dragoste trandafiri şi iasomie.

## 7. „ORLANDO FURIOSO“, VERSIFICAŢIE STRĂLUCITOARE

Deşi omul este simpatic, opera este cu mult mai puţin simpatică. Împarte, desigur, cu *Decameronul* şi *Divina Comedie*, gloria de a fi fost, secole de-a rîndul, una din cele mai cunoscute, în afara graniţelor Italiei, dar nu merită această celebritate. Celebritate ale cărei ecouri le mai găsim la Voltaire, care spune că *Orlando furioso* ar fi demn de Homer, şi la Ingres, care-l pictează pe *Roger eliberînd-o pe Angelica*, de altfel una din cele mai anoste compoziţii ale sale. Pentru poeţii şi curtenii de pe timpul ultimilor Valois, Ariosto fusese deja Vergiliu şi Homer. Arta sa era „de neimitat“, descrierile „plăcute“, reflecţiile „spirituale“.

Precursor al artei pentru artă, Ariosto vrea să fie poet, nimic altceva decît poet. Încă de la începutul lui *Orlando Furioso*, ne vestește că va cînta „doamnele, cavalerii, armele, iubirile, curtoazia și faptele îndrăznețe". În mod obiectiv, trebuie să admitem că ne dă ultima versiune, foarte dulceagă, a romanelor cavalerești. Cîntă iubirea lui Orlando și a lui Renaud de Montauban pentru frumoasa păgînă Angelica, dragoste nefastă care pune în primejdie lumea creștină, pătează onoarea lui Rinaldo, care era căsătorit și tată de familie.

De altfel, un personaj principal nu există. Interesul se împarte între Orlando, Rinaldo, Rugerro, Medoro, vrednica Bradamante, apriga Marfisa, mofturoasa Angelica și nenumărate personaje de rangul al doilea care, la fiecare clipă, iau locul celor din rangul întîi. Trebuie așteptat mijlocul acestui lung poem ca Orlando să-și piardă mințile aflînd că frumoasa Angelica, care-i disprețuiește pe toți vitejii creștinătății, s-a căsătorit în cele din urmă, dintr-o pornire de milă și dragoste, cu soldatul Medoro. În nebunia sa, Orlando doboară copacii cei mai groși, ucide, bate, ciopîrțește pe toți cei ce se apropie de el. Nu va pune capăt ridicolelor sale isprăvi decît cînd Astolfo se va duce în lună pentru a găsi acolo, într-o fiolă etichetată cu grijă „bunul simț al lui Orlando" (5).

Aventuri neverosimile, lipsite de o reală poezie, intervenții de arhangheli, de vrăjitori, de magicieni, de fantome, de animale fantastice, care nu sînt nici măcar simboluri. Femeile nu se lasă nicidecum mai prejos decît bărbații : Marfisa ucide trei sute de războinici dintr-o singură lovitură și pune pe fugă o armată întreagă. Oamenii se luptă, se urmăresc, se spintecă, se măcelăresc, cu o înverșunare pe cît de absurdă, pe atît de „miraculoasă".

În ciuda artei sale „de neimitat", *Orlando furioso* reia, sau inventează, clișeele cele mai proaste. Ascultați :

„Doamne, cavalerul rămase astfel mai bine de un ceas, trist, gînditor, cu capul plecat. Apoi, cu o voce plîngăreaţă şi slabă, începu să dea drumul la nişte jeluiri atît de înduioşătoare, încît ar fi înmuiat şi pietrele cele mai tari şi ar fi îmblînzit tigrul cel mai crud. Plîngea şi suspina atît de tare încît obrajii-i erau ca nişte pîraie iar pieptul ca muntele Gibel". (Cîntul I).

Iată un alt pasaj, celebru pe drept cuvînt :

„Oricine se lasă prins în mrejele dragostei trebuie să caute cît mai curînd să scape din ele înainte de a-i fi prinse şi aripile. La urma urmei, ce altceva este dragostea, dacă nu o nebunie, după cum spun toţi înţelepţii ? Dacă nu toţi ajung la acelaşi delir ca Orlando, întotdeauna vreun alt semn vădeşte nebunia lor. Există oare vreun semn mai limpede decît acela ca cineva să se piardă pe sine însuşi dorind să piardă pe un altul ?" (Cîntul 24).

Aceste rînduri sînt scoase însă direct din *Secretul meu* de Petrarca. Un alt vers admirat : „Fără dragoste, femeia ar fi ca viţa de vie care se tîrăşte fiindcă nu are de ce să se agaţe" provine din *Metamorfozele* lui Ovidiu.

Astfel, originalitatea poetului nu se manifestă decît prin reminiscenţe şi imitaţii după Vergiliu, Ovidiu, Dante, Petrarca şi încă mulţi alţii. Reminiscenţele şi imitaţiile au contribuit la răspîndirea poemului care încînta urechea mai înainte de a atinge spiritul.

Totuşi, în mijlocul acestei îngrămădiri de fapte demne de un roman de capă şi spadă, se întîlnesc, pe neaşteptate, cîteva rare accente adevărate, ecou al mizeriilor pe care le-au adus după ele invaziile franceze şi spaniole :

„Copilaşii nevinovaţi şi cucernicele lor mame mor de foame, în timp ce la o singură masă a acestor monştri se consumă hrana care lor le-ar ajunge pentru toată viaţa... Toate plăcerile vieţii au dispărut iar liniştea a fost într-atît alungată încît războiul, sărăcia şi nenorocirile au fost şi vor mai fi multă vreme încă urmările ei".

Şi apostrofa se încheie printr-un apel demn de Machiavelli :

„Soartă crudă care nu se va sfîrşi decît cînd Italia, trezindu-şi fiii din somnul lor greu, le va striga : nu se află nimeni pe aici, care să aibă curajul lui Calais şi Zethès ? Nimeni care să ne scape casele de corupţie şi lăcomie ?“ (6).

Dacă vrem să înţelegem ce deosebeşte *Orlando furioso* de *Divina Comedie*, să citim cele două descrieri ale cercurilor lunei. Dante ne introduce cu o gravitate pasionată în misterele divinităţii, Ariosto nu şovăie să ne prezinte pe Sfîntul Ioan Evanghelistul, îmbrăcat în alb şi purpură, care-i arată viteazului Astolfo Parcele ţesînd vieţile omeneşti şi cîntînd imnuri de slavă cardinalului Ippolito d'Este !

Aflăm nu fără uimire că Bembo, care împreună cu Magnificul a fost înflăcăratul înnoitor al limbii italiene, l-ar fi sfătuit pe Ariosto să-şi scrie poemul în latineşte, dar cînd citim cuvintele pe care poetul îndrăzneşte să le pună în gura Evanghelistului, înţelegem ironia sfatului ! Iată ce se poate citi în cîntul al treizeci şi cincilea :

„August n-a fost nici atît de virtuos nici atît de blînd cum a spus-o muza lui Vergiliu ; dar îi plăcea poezia bună şi de aceea i s-au iertat odioasele proscripţii. Cine ştie dacă n-ar fi fost uitate şi crimele lui Nero, deşi cerul şi pămîntul au fost împotriva sa, cine ştie dacă n-ar fi lăsat şi un nume bun, dacă şi-ar fi atras dragostea marilor scriitori ?“

Iar două versete mai departe :

„Mai mult decît toţi ceilalţi, mi-am făcut un nume mai presus de care nu va fi nici timpul, nici moartea. Se cuvenea ca Isus Cristos, pe care l-am slăvit, să mă răsplătească după strădaniile mele...“

Aceste cuvinte în gura Evanghelistului sînt aproape o nelegiuire, chiar mai rău : o platitudine. Ele explică, vai, de ce Voltaire ridică în slăvi *Orlando furioso*, dar ele explică şi de ce discipolii lui Marsilio Ficino, Bembo şi Leon

al X-lea rămîn nesimțitori la strălucitoarea superficialitate a poemului.

Cu cîtă bucurie vom reciti, după *Orlando furioso*, parodia florentinului Luigi Pulci care lua în rîs, cu duh, isprăvile absurde ale înaintașilor săi în *Morgante maggiore*. Cu cîtă plăcere vom reciti și aventurile lui Don Quijote și Sancho Pança, această genială pastișă a lui *Orlando furioso*.

Cu toate acestea, limba lui Ariosto este atît de frumoasă, atît de muzicală, atît de încîntătoare pentru o ureche italiană încît, și astăzi încă, rari sînt italienii care să nu știe pe dinafară vreo strofă din poem. În sfîrșit, trebuie oare să mai amintim că fermecătoarele trăsurici siciliene, pictate cu atîta simplitate și bun gust, sînt împodobite, prin tradiție, cu scene luate din *Orlando furioso* ?

*Ierusalimul eliberat* al lui Torquato Tasso, alt exemplu de versificație strălucitoare, nu mai aparține Renașterii. Ea ilustrează vorbăria epocii baroce. Torquato Tasso este contemporanul unor Giulio Romano și al unor Guido Reni. Opera își datorează în mare parte celebritatea vieții poetului, victimă a unor adevărate crize de nebunie.

Datorită fanteziei tînărului Goethe, care-l alege pe Torquato Tasso pentru a exprima conflictul dintre sentimentele sale la curtea ducelui din Weimar, și a inventat o Ferrară imaginară, demnă de Urbino și de Mantova în timpurile lor de glorie, neamul Este se bucură de un prestigiu pe cît de durabil, pe atît de nemeritat.

# V. LEONARDO DA VINCI, OLIMPIANUL (1452—1519)

Înțelepciunea sufletească este bunul
cel mai de preț al omului conștient.
Nimic nu poate fi asemenea lui.

MANUSCRISUL ASH, II, 22

## 1. VIAȚA LUI LEONARDO

În acea vreme, în Italia, nașterea nelegitimă nu era un lucru rușinos, iar tatăl, mîndru de numeroșii săi copii, îi recunoștea, îi creștea în casa sa. Boccaccio, Leon Battista Alberti, Giovanni Bellini, pentru a nu-i cita decît pe cei mai celebri, erau în aceeași situație ca Leonardo. Nașterea acestuia a fost întîmpinată cu atîta bucurie de familia tatălui, încît bunicul a notat-o în analele familiei. Aceste anale, descoperite în 1939, ne dezvăluie în sfîrșit data exactă a nașterii lui Leonardo : 15 aprilie 1452.

Curînd după aceea, mama copilului s-a căsătorit cu un bărbat din popor și nu a jucat vreun rol în viața fiului ei. Leonardo a rămas în casa bunicilor săi, a fost crescut de ei și de prima soție a tatălui său. Mult mai tîrziu, fratele acestei femei, canonicul Amadori, îl socotește pe Leonardo ca nepot al său și-i lasă moștenire o proprietate la Fiesole.

Leonardo a primit o educație îngrijită și, foarte devreme, dă dovadă de multe talente, dar mai ales pentru desen. Tatăl său, notar al guvernului florentin, îi arată lui Verrocchio desenele fiului său. Entuziasmat, Verrocchio îl ia pe băiat în atelierul său, unde acesta rămîne paisprezece ani (1).

Către 1480, Leonardo are atelierul său şi pictează prima sa mare operă, *Închinarea magilor*. Părăseşte lucrul pentru a se duce, în 1482, la Milano, unde Ludovic Maurul căuta un sculptor în stare să ridice un monument ecvestru tatălui său, Francesco Sforza. După ce primeşte comanda, Leonardo se apucă numaidecît, nu de lucru, aşa cum s-ar bănui, ci să studieze caii. După aceea, se ocupă de topirea bronzului, apoi, foarte doct, îşi notează experienţele în *Tratatul despre anatomia cailor* — dispărut fără urmă — şi în tratatul despre *Metodele de topire a bronzului*. În ciuda numeroaselor desene care reprezintă cai şi călăreţi, lucrările la monumentul care trebuia să fie cea mai mare statuie ecvestră ce s-a pomenit vreodată, nu înaintau. După şaisprezece ani de studii şi căutări, Leonardo isprăveşte, în sfîrşit, macheta calului, dar nu se pare că ar fi început-o pe aceea a călăreţului. Or, în zece ani, Donatello executase splendidul Gattamelata din Padova.

Leonardo, împreună cu un pictor milanez, Ambrogio da Predis, deschide un atelier frecventat de mulţi elevi. Multă vreme i s-au atribuit lui Leonardo lucrările lui Predis şi ale elevilor săi, toţi influenţaţi de el, dar atît de deosebiţi prin spiritul lor şi prin execuţie. Cele două *Fecioare dintre stînci*, cea de la Luvru şi cea de la Londra, arată ce-l deosebeşte pe maestru de cel mai bun discipol al său.

Marea operă a lui Leonardo, aceea care avea să-l reabiliteze în ochii lui Ludovic Maurul şi ai contemporanilor săi, a fost *Cina cea de taină*, pe care a terminat-o în 1498. Chiar şi pentru aceasta a fost nevoie de mustrările ducelui, deoarece Leonardo nu mai reuşea să termine pe Cristos şi pe Iuda. Pentru acesta din urmă, o legendă, pe care Stendhal, amuzîndu-se, a tradus-o, spune că Leonardo a amenințat că va lua ca model pe stareţ care se plîngea de încetineala lui. Din nenorocire, Leonardo, în loc să rămînă la vechea metodă a frescei, a folosit un amestec inventat de el.

Peste şaizeci de ani, ne spune unul din admiratorii săi, pictura nu mai era decît o ruină.

Abia a apucat să termine opera şi Ludovic al XII-lea năvăleşte în ducatul cel mai bogat din lume. Lodovico fuge, se întoarce, are cele O sută de zile ale sale, apoi, căzînd prizonier la Novara, moare în donjonul de la Loches. Toţi artiştii, înspăimîntaţi, părăsesc Milano. Se pare că atunci a dispărut modelul în ghips al calului, distrus de către arcaşii gasconi care se amuzau trăgînd cu săgeţi în el.

## LEONARDO LA VENEŢIA

Leonardo se duce la Veneţia, fortăreaţa Italiei, care era însă expusă pericolului turcesc. Pune talentele sale de inginer la dispoziţia Republicii, străbate ţinuturile ameninţate, constată că, pentru a intra în ţinutul Veneţiei, duşmanul trebuie să treacă fluviul Isonzo, şi propune să se construiască un sistem de ecluze care să îngăduie inundarea ţării. Acest sistem ar fi făcut aproape cu neputinţă o invazie. Nu se ştie de ce n-a fost primit de Consiliul celor zece. Pe vremea aceea se pare că Leonardo ar fi inventat un costum special de scafandru, a cărui schiţă o găsim printre desenele sale şi care le îngăduia celor ce-l purtau să se apropie de vasele străine pentru a le torpila. Această invenţie, care a dat naştere legendei cu submarinul, n-a fost niciodată realizată.

Văzînd că darurile sale de inginer nu sînt preţuite, Leonardo părăseşte Veneţia şi se întoarce la Florenţa, de unde Medicii fuseseră alungaţi. Deşi Michelangelo îşi bate joc de el, pentru că n-a fost în stare să termine statuia ecvestră a lui Francesco Sforza, Leonardo, pictorul *Cinei cea de taină* (2), este foarte bine primit. Filippino Lippi îi sfătuieşte pe călugării de la Annunziata să-i treacă lui Leonardo comanda pe care i-o făcuseră lui, pentru un tablou de altar. Mulţumită acestei înclinări

a unui mare pictor în fața geniului, avem astăzi pe *Sfînta Ana*. Cartonul expus a stîrnit entuziasmul. După care, Leonardo se cufundă în matematici, apoi, deodată, primește ofertele lui Cezar Borgia.

## ÎN SLUJBA LUI CEZAR BORGIA

Decretul prin care Leonardo este numit inginer șef al fortărețelor lui Cezar precizează că „fiecare inginer este obligat să se consulte cu el și să țină seama de părerea lui, dacă nu vrea să-l supere pe duce". Ca și Machiavelli, Leonardo va fi văzut în tînărul războinic omul care putea scăpa Italia de invadatori. Obsedat de ideea de a construi un oraș modern, Leonardo întocmește planurile unui nou port la Adriatica, Porto Cesenatico, desenează topografia orașului Imola, unde petrece cîtva timp împreună cu Cezar și Machiavelli. Moartea papii Alexandru al VI-lea și o boală grea a lui Cezar, urmată de întemnițarea lui în Spania, au pus însă capăt puterii acestuia din urmă.

Șederea pe lîngă Cezar Borgia a sporit mult prestigiul lui Leonardo. De aceea, cînd se întoarce la Florența, se vede însărcinat să picteze, în sala marelui consiliu, *Bătălia de la Anghiari* și să facă un deviz pentru canalizarea fluviului Arno. Aceste două proiecte, care păreau că aveau să consacre gloria lui Leonardo, ca pictor și ca inginer, au fost două eșecuri. Pentru a picta *Bătălia de la Anghiari*, folosise o rețetă de vopsele întîlnită în Pliniu, dar cînd pictura a fost gata, vopselele au început să se prelingă. Cît despre canal, s-a descoperit că se făcuse o greșeală de calcul la nivelare : două mii de muncitori lucraseră degeaba. Leonardo a fost tras la răspundere și Soderini nu l-a mai plătit ; cînd și-a cerut banii, gonfalonierul, în bătaie de joc, i-a trimis plată în monede de aramă.

Descurajat și indignat, Leonardo primește ofertele viceregelui francez din Milano, Charles

d'Amboise, părăsește Florența în 1506, fără să fi terminat nici *Sfînta Ana*, nici portretul *Giocondei*. Mareșalul de Amboise, încîntat de *Cina cea de taină* și de întinsele cunoștințe ale lui Leonardo, se entuziasmează pentru artist ; planurile schițate sub Ludovic Maurul sînt scoase la iveală : canalizarea rîurilor, construirea, pentru tînărul mareșal, a unei vile înconjurată de grădini înfrumusețate cu fîntîni țîșnitoare, colivii de păsări, cu copaci minunați. Se vorbește chiar și de un nou monument ecvestru. Leonardo își continuă, fără îndoială, observațiile asupra zborului păsărilor, începute la Florența, care-l incită să creeze o mașină de zburat. Dar, vai ! în 1511, Charles d'Amboise moare, la treizeci și opt de ani. Solario i-a făcut portretul care, pe vremea lui Stendhal, se credea că este acela al lui Carol al VIII-lea pictat de Leonardo da Vinci.

Anul următor, francezii părăsesc Milano, în care se întoarce triumfător fiul lui Ludovic Maurul. Temîndu-se să nu fie luat drept trădător de către noul prinț, Leonardo pleacă la Roma, însoțit de doi elevi credincioși : Salai, un biet băiat din care el a făcut un pictor, și Francesco Melzi, tînăr și bogat nobil milanez.

## ȘEDEREA LA ROMA

La Roma, Leonardo întîlnește protectorul care, alături de Charles d'Amboise, dă dovadă de cea mai inteligentă înțelegere a geniului său : Giuliano de Medici, fiul lui Lorenzo Magnificul și fratele lui Leon al X-lea. Mai întîlnește și pe unul din tinerii săi admiratori de la Florența, Rafael, care îi adusese de curînd un strălucitor omagiu pictîndu-l în *Școala din Atena* sub trăsăturile lui Platon (3). Instalat la Vatican, Leonardo se consacră anatomiei, mecanicii, se interesează de fabricarea oglinzilor arzătoare, inspectează fortificațiile din Parma și din Piacenza, feudele lui Giuliano. Grija sa

mare pare să fie revederea notelor pentru a-şi publica *Tratatul despre pictură* şi un *Tratat de anatomie*.

Ghinionul continuă să-l urmărească. În 1515, Giuliano părăseşte Roma pentru a se căsători cu sora Luizei de Savoia, mama lui Francisc I, şi moare în 1516. Această plecare şi această moarte îl lasă pe Leonardo fără protecţie, pradă unei intrigi ale cărei dedesubturi n-au fost niciodată lămurite cu totul. Este epoca în care se naşte legenda că ar fi vrăjitor, legendă care avea să-i facă atîta rău artistului : se închidea în laborator, construia instrumente misterioase, fierbea ierburi, folosea o scriere de neînţeles, iar noaptea, ca un criminal, se ducea la spital pentru a face disecţii pe cadavre. Acest studiu, care face din el un înaintaş al lui Vesalius, inspira dezgust : înşişi medicii îl socoteau de prisos. Lui Leon al X-lea, oricît ar fi fost el de binevoitor, nu-i plăceau încurcăturile... a dat ordin să i se interzică lui Leonardo intrarea în spital.

## LEONARDO ÎN FRANŢA

Leonardo are şaizeci şi patru de ani. Bolnav, cu braţul drept paralizat, trece printr-o criză de depresiune despre care el aminteşte în Carnetele sale. În această stare de spirit acceptă oferta noului rege al Franţei, Francisc I, care, prin bătălia de la Marignan, recucerise de curînd ducatul Milanului.

Exilul la Amboise, exil aurit, îi da putinţa lui Leonardo să salveze aparenţele. Locuia la ferma Cloux, proprietatea sorei regelui, Margareta, ducesă de Alençon, viitoare regină de Navarra. Datorită prezenţei sale, datorită aceleia a lui Melzi, Leonardo şi-a petrecut ultimii trei ani ai vieţii într-o atmosferă de afecţiune şi de înaltă spiritualitate. Nu s-a studiat înrîurirea acestui pedagog înnăscut asupra Margare-

tei Margaretelor, care a apărat, mai tîrziu, cu atîta curaj, valorile spiritului.

Acum, Leonardo face planuri de castele, de secarea mlaştinilor din Sologne, organizează serbări. În timpul unei pantomime oferită regelui de către sora sa, la Argentan, Leonardo a prezentat un leu care a deschis gura cînd regele l-a lovit cu o nuia ; atunci s-a văzut un piept azuriu cu un crin de aur. Această invenţie i-a uluit aşa de mult pe musafiri încît doi ambasadori pomenesc de ea în corespondenţa lor.

A murit la Amboise, la 2 mai 1519. Manuscrisele le-a lăsat credincîosului său Melzi.

Din atîtea lucrări, din atîtea strădanii, din atîtea studii, ce rămîne? Numeroase manuscrise, nu mai puţin numeroase desene, risipite prin muzee şi biblioteci, cîteva rare picturi cu adevărat autentice. Critica modernă, din fericire, a îndepărtat numeroase atribuiri care dădeau o imagine falsă despre arta lui da Vinci şi a pus pe seama elevilor săi *La Belle Ferronière, Madona Litta* şi *Fecioara* de la Londra.

## 2. UNIVERSALITATEA ARTISTULUI

Leonardo face parte din marea familie occidentală al cărei străbun este Platon. Familie care n-a încetat niciodată să existe, mai mult sau mai puţin numeroasă, după epocă. Semnul ei caracteristic este simţul generalului, dorinţa de a cunoaşte, de a instrui, de a uni, de a sluji. Această înţelegere a frăţiei, a solidarităţii fiinţelor şi lucrurilor, va rămîne apanajul spiritelor mari şi generoase. Ea face din Leonardo da Vinci un precursor în toate domeniile artistice şi ştiinţifice.

Totuşi nu putem uita că Leonardo este fiul acelei renaşteri florentine care, sinteză a Evului Mediu şi a Antichităţii, a redescoperit sen-

sul profund al omului, a încercat să reînnoade firele care-l legau de univers. Chiar Dante, către sfîrșitul vieții sale de exilat, declara : „Lumea este patria mea !“ Petrarca, acest mare călător, mereu în căutarea unei patrii pămîntești, va sfîrși prin a ajunge la aceeași concluzie. Concluzie dobîndită, de acum încolo, pentru omul inteligent din Quattrocento. Brunelleschi, Leon Battista Alberti au toată îndrăzneala de gîndire a lui Leonardo, și nu vom ști niciodată ce-i datorează Leonardo lui Verrocchio.

Legenda lui Alberti se confundă adesea cu aceea a copilăriei lui da Vinci. Despre amîndoi se povestește că puteau să sară cu picioarele lipite peste un om ce sta în picioare, să îmblînzească un cal sălbatic, să-l încalece fără ca acesta să îndrăznească să zvîrle din copite. Despre amîndoi ni se spune că erau în stare să arunce cu un ban în domul din Florența cu atîta iscusință încît lovind bolta o făceau să răsune. Pe amîndoi îi interesează muzica, fizica, matematicile, fiziologia, mecanica, pictura, sculptura, arhitectura, filozofia. Dacă Leonardo scrie de la dreapta spre stînga, dacă folosește anagrame, Alberti la rîndul său inventează o scriere secretă de care Curia s-a folosit multă vreme.

Alberti a murit cînd Leonardo avea douăzeci de ani și Leonardo s-a hotărît să meargă pe urmele sale. Adesea, Leonardo va continua să dezvolte o idee a lui Alberti, uneori o va contrazice. Astfel, în ciuda admirației sale pentru marele său înaintaș, socotește că felul în care acesta măsura viteza vaselor nu era exact și-și dă seama, foarte bine, că obiectele îndepărtate nu devin întunecate, cum credea Alberti, ci se colorează în albastru.

Aceste constatări îl vor determina mai tîrziu pe Goethe să studieze problema culorilor. Cu cinstea și precizia care-l caracterizează, Goethe scrie : „Teoria mea despre culori nu este cu totul nouă. Platon, Leonardo da Vinci, alți mari

artiști au găsit și au spus aproape același lucru înaintea mea. Dar faptul de a fi găsit-o și eu, de a fi repetat-o la rîndul meu și de a mă strădui să readuc adevărul într-o lume în care domnește neînțelegerea, este meritul meu" (4).

Acesta este și meritul lui Leonardo, elev al lui Marsilio Ficino.

S-a spus mult prea mult că Leonardo este superior operei sale. Aceasta înseamnă să nu înțelegi măreția operei sale picturale, nici cercetările sale științifice, nici chiar descoperirile sale, dintre care cea a clarobscurului a deschis căi noi picturii. Totuși, Leonardo s-a explicat limpede : „Pictura, spune el, este poezie, muzică, arhitectură, filozofie". Iată pentru ce ea are „un scop ce poate fi transmis tuturor generațiilor universului". Pictura este o artă atît de profundă, adaugă el, încît ea „face din spiritul pictorului un fel de spirit al lui Dumnezeu", sau „pictura este știință" (la pittura è cosa mentale).

Mărturii ale vremii ne vorbesc despre atitudinea lui Leonardo pe cînd picta *Cina cea de taină* la Milano. Cea a lui Bandello este deosebit de interesantă : „Venea adesea la mănăstirea delle Grazzie, am văzut eu însumi aceasta, și urca în fugă pe schele. Acolo, uitînd pînă și de mîncare, nu lăsa pensula din mînă de cînd răsărea soarele pînă ce se întuneca de tot și întunericul nu-i mai permitea să continue. Alteori, treceau trei sau patru zile fără să se atingă de lucru, venea numai să petreacă aici o oră sau două, cu brațele încrucișate, contemplînd chipurile, și, probabil, criticîndu-le el însuși. L-am mai văzut, în miezul zilei, cînd soarele arzător face ca străzile Milanului să fie pustii, plecînd din citadelă, unde modela din pămînt calul său de mărime colosală, fără să caute umbra, venea pe drumul cel mai scurt la mănăstire, dădea în grabă o dată sau de două ori cu pensula la vreunul din capetele pictate și pleca numaidecît" (5). Această purtare este în mod vădit, cine ar putea-o con-

testa, aceea a inspiratului. Aşadar, acela care vrea cu adevărat să-l înţeleagă pe Leonardo nu va avea nevoie de vestitele lui Carnete pentru a-i studia pictura, dar le va citi pentru a o interpreta cum se cuvine căci, după cum se vede, pictura lui Leonardo este cheia omului, a ştiinţei sale, a universalităţii sale.

Sărbătoririle organizate, în toate ţările lumii civilizate, în 1952, n-au fost o consacrare ci mai curînd o reabilitare deoarece, pentru mulţi contemporani, Leonardo a jucat rolul unui mare ratat. Aflăm, nu fără mirare, întrebîndu-i pe contemporanii noştri, artişti şi critici, că, pentru unii dintre ei, Leonardo n-a fost altceva decît un amator, un diletant de geniu. Mai rău decît atît geniul nu poate fi înjosit şi nici nu se poate participa mai bine la o nedreptate seculară.

Artistul care declară „nu voi obosi niciodată slujind", pune, într-adevăr, în slujba oamenilor, geniul său de pictor, geniul său de observator, geniul său de inventator. O, desigur, rătăcit uneori de dragostea sa pentru mecanică, „paradis al matematicilor", el rătăceşte pe drumuri lăturalnice, construieşte, inventează maşini, pompe cu aburi, foale cu apă, presă de ulei, război de ţesut panglici, dispozitiv cu aer cald asigurînd învîrtirea frigărilor, care-l distrag de la pictură. În mult prea mare măsură.

Nu putem totuşi trece cu vederea faptul că, cincizeci de ani înaintea lui Copernic, el scrie : „Trebuie să spui în încheierea expunerii tale că pămîntul este o stea, cam ca luna şi astfel vei dovedi nobleţea lumii în care trăim". Cu un veac înaintea lui Francis Bacon, el socoteşte că experienţa este singura cale de urmat pentru un savant, fără a ţine seama de scolastică şi de metoda acreditată. Înaintea lui Vesalius, el creează o adevărată tehnică a anatomiei. Disecţiile sale făcute de pildă pe braţul omului, pe piciorul calului, pe aripa păsării, injecţiile cu ceară în cavităţile creierului, întrec dintr-o dată tot ce se moştenise din Antichitate. Dacă

experienţele sale ar fi fost cunoscute, ele ar fi explicat cu mult mai devreme funcţiile organice animale. Descrierea pe care o face mişcărilor inimii este deosebit de exactă. A descris funcţiile ochiului, mai ales din punctul de vedere al efectelor lentilelor, iar constatările sale în materie de embriologie sînt impresionante (6).

Nu trebuie să uităm că pentru Leonardo, ca şi pentru Vesalius, corpul este o îmbinare mecanică al cărui constructor este cel Atotputernic el însuşi. Omul este modelul lumii, cunoaşterea construcţiei sale este cel mai bun mijloc de a cunoaşte pe „creatorul atîtor lucruri minunate precum şi felul în care se cuvine să iubim pe un asemenea creator".

Leonardo va reveni adesea asupra acestei teme care-i trezeşte uimirea : „Dar tu, omule, care priveşti în lucrarea mea minunata operă a naturii, îţi vei da singur seama că nu este voie s-o distrugi. Or, gîndeşte-te ce crimă este să iei viaţa unui om, a cărui plămădire ţi se pare o asemenea minune a artei ; gîndeşte-te la respectul ce se cuvine să-l dai sufletului care sălăşluieşte într-o asemenea arhitectură ; şi într-adevăr, aşa cum este ea, este un lucru divin. De aceea vei lăsa sufletul să sălăşluiască în opera sa aşa cum îi va plăcea, şi nu vei voi ca mînia sau răutatea ta să nimicească o viaţă atît de frumoasă pe care, dacă n-o preţuieşti, nici n-o meriţi".

În sfîrşit, desenele sale ne arată limpede o parașută şi un helicopter. El mai vorbeşte şi de un aparat misterios care ar fi dat posibilitate să se meargă pe sub apă, dar renunţă „să spună şi să dea în vileag" taina invenţiei sale deoarece, adaugă el, oamenii, „din pricina firii lor rele" ar putea să se folosească de ea „pentru a ucide pe fundul mărilor distrugînd corăbiile şi scufundîndu-le împreună cu oamenii care se găsesc pe ele".

Mulţi s-au mirat văzînd că Leonardo, care desena modele de tunuri şi de instrumente de război, dă înapoi în faţa unei grozăvii ca aceea

de a îneca oameni fără apărare ; dar aceasta înseamnă să uităm că, pînă în 1494, războiul, în Italia, consta într-un fel de frumoase turniruri. Faimoasa bătălie de la Anghiari, pe care Leonardo o va picta pe pereţii sălii celei mari din palatul guvernamental de la Florenţa, trecea drept o bătălie sîngeroasă, întrucît în ea un soldat îşi pierduse viaţa.

Dacă Leonardo intră în slujba lui Cezar Borgia ca inspector general al fortăreţelor, o face încredinţat că îl ajută pe viitorul eliberator al Italiei să îndeplinească o misiune măreaţă. Iluzie împărtăşită de Machiavelli şi de toate clasele cultivate.

Cît despre vestita maşină de zburat, helicopter sau avion, nu este de loc sigur că a construit-o. Cuvintele lui Cardano, „Leonardus tentavit sed frustra" pot fi înţelese în multe feluri. Studiile sale preliminare asupra zborului păsărilor ne dovedesc mai ales că el urmărea vechiul vis al lui Icar. Dar cum s-ar fi putut să nu cunoască, ca cititor al *Divinei Comedii*, nefericita întîmplare a înaintaşului său Griffolino d'Arezzo, care, trădat de fiul natural al episcopului de Siena, a fost ars de Inchiziţie pentru a fi încercat să zboare ? (7)

Leonardo îşi va petrece viaţa într-o risipire de forţe mai mult aparentă decît reală, pe care o explică numeroasele sale posibilităţi şi dorinţa de a cunoaşte totul. În acest moment, Ariosto, reluînd vechea formulă a lui Terenţiu, a creat cuvîntul umanist : omul căruia nimic din ce este omenesc nu-i este străin. Viaţa lui Leonardo, străduinţa sa de a atinge desăvîrşirea în pictură, perfecţiunea interioară, face din el unul din cei mai străluciţi reprezentanţi ai acestei tendinţe. Faptul că şi-a sfîrşit zilele în exilul de la Amboise, care i-a dat putinţa, datorită generozităţii lui Francisc I, să salveze aparenţele, se explică numai prin vitregia sorţii sale.

Cei care ar fi putut cu adevărat să înțeleagă măreția operei și a persoanei sale, un Cezar Borgia, un Charles d'Amboise, vicerege al Milanului, în numele lui Ludovic al XII-lea, un Giuliano de Medici, fiul Magnificului, au murit toți trei pe la treizeci de ani, înainte ca protecția lor să fie eficace. Pe deasupra, boala, și fără îndoială, necazurile, dezamăgirile, nopțile pierdute, deoarece Leonardo lucra mai curînd noaptea decît ziua, l-au îmbătrînit înainte de vreme. În sfîrșit, n-ar fi fost un om al Quattrocento-ului florentin, un discipol al lui Marsilio Ficino, și, mai ales, n-ar fi fost Leonardo dacă n-ar fi făcut din studierea înțelepciunii sensul însuși al existenței. „Cei ce nu doresc decît bogății materiale și plăceri sînt cu totul lipsiți de comoara înțelepciunii, hrana și singurul întăritor adevărat al sufletului. Căci, dacă sufletul este mai vrednic decît trupul, bogăția sufletului trece înaintea celei trupești."

Această atitudine, într-o lume pe care războiul o răvășise cu totul, trebuia, aproape fatal, să stîrnească nemulțumirea invidioșilor pe care bunăvoința lui nu-i făcea să depună armele. La început s-a mirat, dar în cele din urmă s-a resemnat, fără să înțeleagă de ce, dar în carnet scria : „Așa mi-e dat mie să-mi fac mulți dușmani !"

Trei veacuri mai tîrziu, Goethe se va gîndi la el cînd va scrie *Faust* care, ca și da Vinci, își va sfîrși viața de filozof, de savant, de poet și de cuceritor al sufletului omenesc săpînd canale, secînd mlaștini urît mirositoare. Aceasta fiindcă echilibrul lui Leonardo și al lui Goethe însemna o biruință zilnică asupra instinctelor, a dorințelor, a patimilor lor, fiindcă ei au fost, ca și Platon, printre cei mai perseverenți slujitori ai Inteligenței. Marele secret al lui Leonardo, ca și al lui Goethe, este dorința nestrămutată de a împăca în sufletul lor extremele, Titanul rebel și Olimpianul con-

ştient de sensul destinului, masculinul greoi legat de pămînt şi „eternul feminin care ne înalţă către ceruri".

Un desen al lui Leonardo ilustrează de minune această atitudine. În alegoria numită *Lupta dintre pasiuni* vedem un tînăr, înarmat cu un scut pe care se răsfrînge soarele, cum priveşte la o luptă ciudată : un balaur cu aripile întinse se năpusteşte asupra unui animal ce nu poate fi recunoscut, întrucît timpul l-a cam şters. Un ţap a sărit în spatele balaurului şi se străduieşte să-l facă să dea drumul pradei, un cîine latră, un porc, cu rîtul vîrît printre pietrele desprinse, pîndeşte sfîrşitul luptei, în timp ce un licorn aleargă în ajutor. Licornul, în poveştile din Evul Mediu, simbolizează castitatea, dar după părerea lui Leonardo, „acest animal feroce şi sălbatic" ar reprezenta nestăpînirea. Tînărul artist, întruchipare a lui Leonardo, ocrotit de scutul cunoaşterii, care răspîndeşte lumina soarelui, contemplă încăierarea dintre patimile omeneşti care nu-l mai ating.

Această atitudine de luptă personală presupune o înţelegere frăţească a tuturor claselor, a tuturor popoarelor, de unde şi neobişnuita facultate a lui Leonardo de a se transpune în starea sufletească a interlocutorului său.

Ştiinţa, filozofia hrănesc sufletul artistului dar niciodată ele nu vor face un artist. După ce a lăudat matematicile, declară „zadarnice şi pline de greşeli acele ştiinţe care nu se nasc din experienţă, mama oricărei certitudini". Dar o spune deschis, „arta este deasupra ştiinţei" iar arta supremă este pictura.

Cu toate acestea, trebuie s-o mărturisim, el a fost victima demonului cercetării. Neîncrezîndu-se „în vorbele altuia", el n-a folosit decît experienţa sa proprie iar această experienţă, chiar dacă i-a deschis căi noi, l-a dus şi la cercetări care s-au dovedit dezastruoase din punct

de vedere artistic. De la Andrea Pisano, tehnica bronzului nu mai avea taine pentru florentini. Donatello și Verrocchio au folosit-o cu o iscusință care ne trezește și astăzi admirația. Voind să facă mai mult, Leonardo a studiat vreme de mulți ani nu numai anatomia cailor, dar și felul cel mai bun de a turna bronzul. Rezultatul a fost că în șaisprezece ani n-a terminat statuia lui Francesco Sforza. Secole de experiență, începînd cu Giotto, puseseră la punct tehnica frescei ; în loc să se servească de ea, el a născocit noi procedee, altele le-a împrumutat din scrierile lui Pliniu și a pregătit în felul acesta, chiar cu mîinile sale, distrugerea grabnică a a celor mai mari opere ale sale, *Cina cea de taină* de la Milano și *Bătălia de la Anghiari.*

Dacă n-ar fi încercat imposibilul, ar mai fi el acela pe care-l iubim ? Cu voia veninoșilor săi defăimători, el rămîne în plinătatea echilibrului său interior unul din cele mai nobile modele ale omului care se dăruie omului, unul din pictorii cei mai rodnici, nu prin numărul operelor sale, ci prin calitatea lor sintetică, strălucirea lor constructivă, mesajul uman, religios și filozofic, tot atît de actual astăzi ca și pe vremea lui.

*Fecioara,* zisă *printre stînci,* ne va ajuta să înțelegem realitatea acestor afirmații. Să spunem numaidecît că este vorba, încă o dată, de o neînțelegere modernă. *Fecioara printre stînci* se numea altădată *Fecioara din grotă,* iar peștera lui Platon, în textele vechi, se numea grotă. Trebuie prin urmare să restabilim denumirea exactă.

## 3. TAINA „FECIOAREI DIN GROTA CU STÎNCI"

Pictura este o plăsmuire minunată și, în întregime, o speculație foarte subtilă.
LEONARDO DA VINCI

Leonardo da Vinci a avut o copilărie fericită. Se uita la plante și la animale, își punea, de foarte tînăr, misterioasa întrebare „de ce ?" care avea să facă din el un învățat, un candidat la înțelepciune, și, mai ales, unul din cei mai mari pictori din lume. Odată, pe cînd se plimba singur, i s-a întîmplat un lucru neobișnuit pe care ni-l povestește chiar el. A zărit o văgăună neagră prin care se intra într-o peșteră. Împins, ne spune el, de curiozitate, „atras de o dorință arzătoare de a cunoaște marea complicație a formelor ciudate pe care le-a făcut măiastra natură", s-a strecurat în peșteră, pe burtă, fără să poată distinge ceva din pricina întunericului. Atunci, în el, s-au trezit două sentimente contradictorii : teama și dorința. Teama de necunoscutul amenințător, teama de întuneric și, în același timp, dorința de a vedea ce mistere, ce lucruri extraordinare se aflau înăuntru. Și dorința este atît de mare încît învinge teama de întuneric, de șerpi, de capcane.

Nu trebuie, așadar, să ne mirăm dacă, mai tîrziu, ca elev al lui Verrocchio la Florența, pătrunzînd în cercul Magnificului, el este impresionat de unul din miturile cele mai răspîndite din acel timp : acela al peșterii lui Platon.

„Sufletele încarnate în închisoarea trupului, spune Platon, sînt asemenea prizonierilor închiși, încă din copilărie, într-o peșteră, cu ochii ațintiți pe peretele din fundul temniței lor. Această peșteră are o deschizătură, un foc mare arde afară și flacăra sa luminează slab întunericul. Din cînd în cînd, prin fața focului trec ființe, iar umbra lor este aruncată pe pereții peșterii. Prizonierii aud ecoul glasului lor, nu-l recunosc și cred că acest ecou este o realitate,

independentă de ei. Cu toate acestea, cînd unul dintre prizonieri reuşeşte să se tîrască afară din peşteră, el este atît de orbit de foc încît nu poate vedea nimic. Trebuie să se mulţumească să vadă imaginea reflectată a lucrurilor, ca într-o oglindă" (8).

Platon comentează el însuşi acest text atît de pesimist la prima vedere : „Prietenii înţelepciunii, spune el, ştiu, într-adevăr, că filozofia, cînd a pus stăpînire pe sufletul lor, l-a găsit într-adevăr înlănţuit de trup, contopit cu el, silit, ca şi cum s-ar fi aflat într-o temniţă, să examineze totul prin acest trup, nu direct, prin sine însuşi, căci el se afla învăluit într-o adîncă neştiinţă. Filozofia l-a învăţat atunci că nemaipomenita asprime a temniţei venea de la patimi ca şi cum însuşi prizonierul ar fi acela care ar sprijini încătuşarea sa" (9). Pe scurt, pentru om, aşa cum îl concepe Platon, lumea este o temniţă, iar trupul un mormînt, atîta vreme cît nu a căutat lumina divină a înţelepciunii.

În toate literaturile, dar mai ales în cea italiană, întîlnim reminiscenţe al peşterii, ca închisoare a sufletului. Dante, Petrarca, Boccaccio, Bembo, Lorenzo Magnificul pomenesc adesea de ea, iar Leonardo o aminteşte şi el, în mai multe rînduri.

Pe vremea cînd Leonardo locuia la Florenţa, una din problemele cele mai discutate era problema luminii. Pentru a ajuta la rezolvarea ei, Marsilio Ficino a tradus nu numai operele lui Platon şi Plotin, dar şi pe acelea ale lui Hermes Trismegistul şi Dionysios Areopagitul (10), convertit, spune tradiţia, la creştinism de către Sfîntul Pavel.

În *Timeu*, acel Timeu pe care Rafael îl va pune în mîna lui Platon cînd îl va picta în *Şcoala din Atena*, filozoful demonstrează că lumea este o operă de artă foarte frumoasă, care nu este rodul unor împrejurări întîmplătoare, al hazardului, aşa cum o credeau unii filozofi, ci dovada existenţei unei minţi care

orînduieşte totul, potrivit unui plan anumit. Tot potrivit părerii lui Platon, nu există ceva mai frumos decît o fiinţă vie. Dar esenţialul într-o fiinţă vie este sufletul care o face să trăiască. Aşadar, înainte de toate, Dumnezeu trebuie să creeze sufletul lumii. Cînd acesta este gata, el renunţă la viaţa sa proprie, îşi jertfeşte trupul şi se răspîndeşte în lucruri. Astfel s-a născut trupul lumii şi sufletul lumii se întinde asupra lui ca o cruce. „Aceasta a fost, în linii mari, încheie Platon, socoteala lui Dumnezeu care există totdeauna faţă de Dumnezeu cel ce avea să se nască într-o zi."

Dionysios Areopagitul asimilase sufletul lumii cu Cristos, ceea ce explică rapida convertire a elitelor greceşti la creştinism şi pe cea a florentinilor la platonism. Marsilio Ficino socoteşte că cel mai bun mijloc de a lupta împotriva „blestematei ignoranţe" în care trăiesc oamenii este să-i iniţiezi în înţelegere, adică să-i ajuţi să priceapă sensul lumii. Atunci, iluminat de către lumină, omul va deveni un lucrător al inteligenţei, expresie pe care o împrumută de la Hermes Trismegistul. Cel mai bun mijloc de a te iniţia în aceste adevăruri este să cauţi să înţelegi problema luminii.

Leonardo de Vinci este pasionat de aceste teme deoarece pictorii, mai mult decît ceilalţi oameni, ştiu că, fără lumină, lumea n-ar exista, cel puţin nu în forma ei actuală. Leonardo îl cunoaşte pe Marsilio Ficino. Maestrul său Verrocchio, toţi florentinii învăţaţi discută despre ideile sale. Studenţi şi umanişti veneau din toate colţurile Italiei şi chiar din Europa pentru a urma cursurile sale. Leonardo îi citeşte pe marii inspiratori ai lui Ficino : Platon, Hermes Trismegistul, Evangheliile.

„Cuvîntul luminat care porneşte din Inteligenţă este fiul lui Dumnezeu" spune Hermes vorbind fiului său. Iar în altă parte : „Lucrătorul a făcut lumea nu cu mîinile, ci cu vorba sa". Pentru Marsilio Ficino ca şi pentru Leonardo, asemănarea acestor texte cu începutul

Evangheliei după Ioan este izbitoare : „La început era Cuvîntul, şi Cuvîntul era cu Dumnezeu, şi Cuvîntul era Dumnezeu. Toate lucrurile au fost făcute prin el şi nimic din ce a fost făcut n-a fost făcut fără el. În el era viaţa, şi viaţa era lumina oamenilor".

În textele lui Leonardo se găsesc numeroase urme ale entuziasmului pe care aceste teorii îl trezesc în el. Cîntă lumina şi ochiul care la om „este oglinda Inteligenţei !". „O, perfecţiune desăvîrşită a tuturor celor create de Dumnezeu, cum să te slăvesc, cum să vorbesc despre noblețea ta ? Ce neam, ce limbă ar putea zugrăvi adevărata ta acţiune, ochi, fereastră a trupului omenesc prin care sufletul contemplă şi se bucură de frumuseţea lumii mîngîindu-se astfel de temniţa sa trupească, care, fără această frumuseţe, ar fi un chin cumplit..."

Această fierbere filozofică ne îngăduie să înţelegem de ce într-o zi, la Milano, Leonardo, care avea pe atunci vreo treizeci de ani, a avut o inspiraţie de geniu. Una din acele inspiraţii rezervate artiştilor inteligenţi care meditează la arta lor, la izvoarele acestei arte şi la posibilităţile ei de expresie.

Punctul de plecare este banal : o confrerie milaneză îi cere să picteze un tablou religios. Alege tema Fecioarei şi a Pruncului, adaugă pe Elisabeta şi pe sfîntul Ioan Botezătorul copil, vestitorul Luminii celei adevărate. Sub înrîurirea celor două mari evenimente ale vieţii sale pe care le-am povestit mai înainte, asociază peştera din copilăria sa şi peştera lui Platon în pictura de la Luvru numită în mod obişnuit *Fecioara printre stînci.*

S-a pus adesea întrebarea de ce alesese Leonardo această peşteră ciudată. Criticii realişti au atras atenţia că lumina cade prost printre crăpăturile stîncilor şi că se repartizează prost pe suprafaţa corpurilor. Din punctul lor de vedere au dreptate. Leonardo a vrut însă să ilustreze tema centrală a filozofiei creştin-platoniciane : lumina. Lumina cea adevărată despre

care vorbeşte Evanghelia după Ioan, Cuvîntul luminos al lui Hermes Trismegistul (11), a strălucit în întuneric, întunericul peşterii. Altfel spus : Sufletul lumii, care plutea asupra trupului lumii, a coborît în peşteră, o luminează cu lumina sa. Iată de ce lumina porneşte din cele patru personaje şi alungă întunericul care cuprinde peştera. Aceasta este adevărata temă a *Fecioarei printre stînci*, numită odinioară, mult mai bine, *Fecioara din grotă* şi care ar trebui să se numească, după cum se vede, *Fecioara din grota cu stînci.*

Credeam că Leonardo a inventat, datorită umaniştilor, o temă cu totul nouă. Or, în a sa *Istorie a Bizanţului,* domnul Louis Bréhier publică texte de Romanos Melodul, care a trăit în secolul al VI-lea, sub Justinian, şi care conţin imnuri inspirate, lucru ce trebuie subliniat, de însăşi Fecioara care i s-a arătat în biserica din Blacherne *, în noaptea Crăciunului. Iată preludiul unei cîntări :

Astăzi Fecioara
dă naştere celui imaterial.
Iar pămîntul dăruieşte peştera
Celui inaccesibil.

Iar în imnul de Bobotează :

Aşa cum steaua de la răsărit
i-a condus pe magii din Persia
către Înţelepciunea Divină
care aducea pe lume, într-o peşteră,
pe Cristos ce primise să se întrupeze.

Imnul lui Romanos a fost cîntat la Crăciun de coruri alternative în bisericile Sfinţii Apostoli şi Sfînta Sofia din Constantinopol pînă în veacul al XII-lea (12).

Nu este de loc sigur că Leonardo cunoştea aceste imnuri sau altele înrudite ; el a putut

* Cartier din vechiul Constantinopol, de-a lungul Cornului de Aur, denumit, mai tîrziu, cartierul Haivan-Serai. Aici se aflau mai multe edificii însemnate printre care un palat imperial şi o biserică, Panagia Blachernitissa, unul din sanctuarele cele mai venerate din Constantinopol. (n. trad.).

foarte bine să fi reinventat tema. Pe de altă parte, nu este oare verosimil ca el să fi auzit vorbindu-se, în cercul lui Marsilio Ficino, care era în legătură cu refugiaţii bizantini, despre Înţelepciunea Divină „ce aduce pe lume" în peştera lui Platon, „pe Cristos ce primise să se întrupeze" ? Prea puţin interesează aceasta. Ceea ce interesează este că Leonardo, conştient sau nu, reia unul din miturile cele mai înălţătoare.

În acelaşi timp, în această pictură, Leonardo face una din cele mai mari descoperiri picturale ale tuturor timpurilor. Creînd, cu o adîncă chibzuinţă, contrastul dintre lumină şi întuneric, el creează clarobscurul. Clarobscurul va deveni mijlocul tehnic cel mai nuanţat, cel mai folosit în pictura mondială. Fără *Fecioara din grota cu stînci* n-am avea nici pe Rembrandt, nici pe Goya. Clarobscurul nu numai că uneşte fiinţele de peisaj şi de lucruri, dar le face să ia parte la creaţia universală.

*Fecioara din grota cu stînci* ne dezvăluie o a treia surpriză. După semnificaţia sa înalt spirituală, semnificaţia sa artistică şi savantă, ea ne dovedeşte că pictura este şi muzică. Mai întîi, prin ritmul său, dar şi prin construcţie deoarece, din punct de vedere muzical, *Fecioara din grota cu stînci* este un cuartet vocal. Ea transpune în pictură căutările muzicienilor vremii, mai ales pe acelea ale lui Josquin des Prés, despre acordarea vocilor gradate.

Dacă observăm ritmul mîinilor, vom vedea că Elisabeta binecuvîntează, dar şi că face să răsune un acord pe care-l reia Fecioara care, cu degetul, dă tonul micuţului Ioan care, la rîndul său, într-un gest de închinare, îl trece micului Isus. Impresia cuartetului este atît de desăvîrşită încît ni se pare că-l auzim slăvind lumina ce străluceşte în peştera lumii.

Leonardo ilustrează astfel una din afirmaţiile sale cele mai îndrăzneţe : „Pictura are un scop ce poate fi împărtăşit tuturor generaţiilor universului".

# VI. VENEȚIA

Ochiul, pe care-l numim fereastra sufletului, este principala cale pe care o judecată sănătoasă poate contempla pe îndelete și în toată splendoarea lor, operele infinite ale naturii.

LEONARDO DA VINCI

## 1. PELERINAJUL LA TORCELLO. BAZILICA SAN MARCO

Torcello, mama mîndrei și somptuoasei Veneții, este, alături de Ravenna și Palermo, unul din sanctuarele artei bizantine. Mica insulă părăsită, acoperită cu nisip, aridă, despuiată de vegetație, străbătută de canale mîloase, a folosit în epoca romană și bizantină ca port și antrepozit. Numai două biserici, una în rotondă, alta în cruce latină, mai amintesc de vechea prosperitate a orașului. Biserica octogonală, înconjurată de coloane, posedă încă frumoase capiteluri bizantine, dar a pierdut căptușeala de mozaicuri a pereților, care trebuie să fi făcut din ea o mică minune, judecînd după mozaicurile bazilicii învecinate.

Înainte de a contempla mozaicurile, să contemplăm mai întîi, pe un perete, un motiv împrumutat din Persia de pe vremea sasanizilor, dar pe care artistul bizantin l-a ridicat pe cea mai înaltă treaptă a rafinamentului : doi păuni, foarte stilizați, așezați de o parte și de alta a unui vas, își potolesc setea bînd apă vie. Picioarele lor se sprijină pe mlădițe de viță ; ancadramentul pătrat, împodobit cu o rozetă, dovedește un gust sigur și un mare meșteșug, care vor deveni apanajul sculptorilor florentini.

După ce va fi prețuit acest detaliu la adevărata sa valoare, privirea atrasă de ansamblul

mozaicurilor nu va voi să se mai desprindă de ele. Vestita *Judecată de apoi,* vastă compoziţie în cinci registre, va reţine interesul istoricului de artă deoarece o întîlnim pentru prima dată în arta bizantină, cel puţin pe pămîntul Italiei. Vom vedea în ea pe străbuna tuturor Judecăţilor din pictură şi unul din modelele lui Dante care, fără îndoială, a văzut-o. Dar privirea nu va întîrzia mult timp asupra acestei învălmăşeli de trupuri, ci va face ce făcea credinciosul din primul mileniu ; lăsînd în urmă caznele infernului şi bucuriile paradisului, privirea va merge înainte spre absidă, unde, într-o strălucire orbitoare de aur, se înalţă Fecioara, purtînd în braţe pe Fiul ei, Mîntuitorul lumii. Mlădioasă dar maiestoasă, binevoitoare dar divină, trebuie să fi dat credincioşilor, în timpul slujbei, la lumina lumînărilor, în sunetul instrumentelor şi al cîntărilor, impresia că au în faţa lor o vedenie cerească, triumfînd asupra vrăjilor infernului.

Orice ar crede adepţii fanatici ai unui realism religios al cărui părinte spiritual este, din păcate, blîndul Sfînt Francisc din Assisi, niciodată Fecioara, încadrînd Divina Înţelepciune, n-a fost mai plină de graţie. Pictorii veneţieni, atît de îndrăgostiţi de bucuriile pămînteşti, atît de sensibili la fericirea maternităţii, vor respecta această viziune sublimă şi nu-şi vor îngădui niciodată cu Maria familiarităţile sienezilor. Pe ea o vor purta în suflet marii pictori religioşi. Giotto, Iacopo della Quercia vor încerca să-i redea splendoarea ei primitivă, iar Rafael, după ce a pictat un copil băgînd mîna în sînul mamei sale sau jucîndu-se pe genunchii ei, se va întoarce, către sfîrşitul scurtei sale vieţi, atunci cînd îşi adîncea cunoştinţele religioase şi filozofice, la această concepţie măreaţă, cu *Madona din Foligno* (1) şi, mai mult încă, cu *Madona Sixtină.* După Torcello va urma Murano. Domul său roman, fabricile sale de sticlă, pictorii săi, ai căror succesori sînt socotiţi a fi, pe drept sau pe nedrept, pictorii Vi-

varini, indică etapa care duce către Veneţia, către porturile sale mai mari, mai bine adăpostite, mai bine amenajate.

Construirea palatului dogilor şi a bazilicii San Marco consacră superioritatea definitivă a cetăţii care ajunge, foarte curînd, regina Adriaticei. Prima biserică, ridicată în secolul al IX-lea pentru a adăposti corpul Evanghelistului, a fost dărîmată iar apoi reconstruită, aşa cum o vedem astăzi, în secolul al XI-lea. Anacronism arhitectural, ea a fost reconstruită după un plan folosit în secolul al VI-lea şi, pentru a-l cinsti pe Sfîntul Marcu, s-a copiat biserica Sfinţii Apostoli din Constantinopol. Crucea grecească, deasupra căreia se ridică o cupolă centrală şi alte patru cupole mai scunde aşezate pe braţe, va stîrni admiraţia arhitecţilor de mai tîrziu. Bramante va adopta acest plan pentru reconstruirea Sfîntului Petru din Roma. Decoraţia exterioară a suferit numeroase modificări deoarece intemperiile au făcut necesare retuşări. În schimb, decoraţia interioară, una din cele mai bine păstrate, oferă ochilor privitorului uimit sclipirea mozaicurilor sale de purpură, azur şi aur. Decoraţie somptuoasă : părţile aurii sînt într-adevăr acoperite cu o pojghiţă subţire din metalul preţios, protejată de un strat subţire de sticlă.

Cineva poate să prefere detaliile de la Daphni, lîngă Atena, de la San Vitale, din Ravenna, sau cele de la Monreale şi de la capela palatină din Palermo, dar ansamblul de la San Marco rămîne unul din cele mai izbutite. El va oferi nenumărate teme pictorilor veneţieni, de la atitudinile sfinţilor pînă la botezul lui Cristos.

Dacă teoriile despre timp, loc şi mediu ar explica geniul, la Veneţia ar fi trebuit să se nască Giotto. Or, în acest oraş bogat, puternic, stăpîn pe Adriatica, pe marea Egee şi pe „un sfert şi jumătate din Imperiul Bizantin“, în acest oraş însetat de lux şi de decoruri frumoase, pictura, marea pictură, firește, nu se va naşte decît la o sută cincizeci de ani după Giotto. Se pare că

minunatele modele de la Torcello și San Marco, departe de a-i stimula pe artiștii locali, îi paralizează.

## 2. GIOVANNI BELLINI, FIUL NATURAL AL LUI IACOPO ȘI FRATE AL LUI GENTILE. DESENELE LUI IACOPO

Giovanni Belini este primul mare pictor venețian, de vreme ce prin el pictura venețiană își face intrarea triumfală în istoria artei. El aduce un element nou : atmosfera fluidă și apăsătoare a Veneției, voluptatea de a exista care se va manifesta prin căutarea culorii. De acum înainte, pictorii venețieni vor avea un ochi de o sensibilitate ascuțită. Datorită acestei descoperiri, Giorgione și Tintoretto vor ajunge maeștri fără asemănare.

Giovanni Bellini a murit la 20 noiembrie 1516. După informațiile obținute de Vasari, ar fi avut nouăzeci de ani. În general, se socotește că n-a fost atît de bătrîn și că s-ar fi născut după Gentile, a cărui dată de naștere este cunoscută, 1429. Dacă data nașterii tatălui lor, Iacopo, este exactă, 1410, el ar fi fost tatăl lui Giovanni la șaisprezece sau șaptesprezece ani. În sfîrșit, fie că s-a născut înainte, fie după căsătoria tatălui său, el era oricum copil nelegitim. Nu știm, firește, cine a fost mama lui. Crescut de tată împreună cu ceilalți copii ai săi, el s-a bucurat de aceleași drepturi. Să nu uităm totuși că soția lui Iacopo Bellini și-a lăsat averea fiului său Gentile și fiicei sale, Nicolosia, soția lui Andrea Mantegna. Dar înțelegerea dintre cei doi frați, sora și cumnatul lor n-a fost tulburată de acest fapt și numai moartea i-a despărțit.

Iacopo Bellini, el însuși elev al minunatului Gentile da Fabriano, a avut nu numai meritul de a fi tatăl copiilor săi ci și primul lor dascăl ;

ne-au rămas de la el desene extraordinare în care regăsim teme din care fiii săi şi Mantegna se vor inspira : *Carul lui Bachus,* arhitecturi, *Fecioare printre îngeri.*

Iacopo îl urmase pe Gentile da Fabriano la Florenţa şi se pare chiar că a făcut călătoria la Roma. Diversitatea inspiraţiei sale ne uimeşte, ne încîntă şi, mai adesea, ne impune admiraţia. Tema *Convertirii Sfîntului Pavel* n-a fost şi nu va fi niciodată reprezentată cu mai multă măreţie şi mai mult simţ religios. Lumina orbitoare care-l schimbă pe prigonitor în apostol iese din gura lui Cristos, înconjurat de heruvimi. Iacopo şi-a amintit că „cuvîntul era viaţa şi că viaţa era Lumina oamenilor" (2). Ne gîndim cu tristeţe la *Convertirea* cea mai vestită, aceea a lui Michelangelo din capela Paulină de la Vatican, în care crupa unui cal ocupă cea mai mare parte a compoziţiei.

Măiestria, îmbinată cu o emoţie lipsită de orice notă teatrală, îi îngăduie să creeze, să înnoiască temele într-un mod, uneori, răscolitor. Desenele sale ne arată o concepţie înrudită cu aceea a lui Masaccio şi foarte apropiată de cea a lui Leonardo da Vinci. *David aducînd capul lui Goliath* pare că iese, cu calul său în galop, dintr-un studiu de Leonardo. Studiile sale asupra corpului omenesc, evocarea peisajului şi a arhitecturilor, dispunerea liberă a grupurilor sînt noutăţi care vor da roade. Ele îi vor stimula pe fiii săi şi pe Mantegna, mult mai puţin îndrăzneţi decît el. Nu vom deplînge niciodată de ajuns pierderea frescelor pe care le-a executat în Domul din Padova împreună cu Uccello şi Lippi, căci, dacă a pictat tot aşa de bine precum desenează, ar trebui să-l socotim printre pictorii cei mai mari . După ce i-am văzut desenele, ne este destul de greu să credem că neînsemnatele picturi, care îi sînt atribuite, sînt făcute de el.

La moartea sa, în 1470, Gentile şi Giovanni erau deja cunoscuţi. Aveau împreună un ate-

lier şi, fără îndoială, şi ajutoare şi ucenici comuni. Se pare că la început Gentile s-a bucurat de o faimă mai mare decît Giovanni, de vreme ce împăratul Frederic al III-lea îl numeşte conte palatin, în 1469. Zece ani mai tîrziu, Gentile se duce la Constantinopol pentru a face portretul lui Mahomed al II-lea. Acest portret a contribuit, în mult mai mare măsură decît celelalte opere, la gloria sa (3). Vedem în acest tablou un personaj semeţ, rafinat, nervos şi trist. Ne-am închipui mai uşor pe acest cuceritor al Constantinopolului în mijlocul unei curţi strălucite, discutînd poezie şi filozofie, decît în fruntea unei armate jefuind şi pustiind cea mai frumoasă cetate din lume. Sultanul a fost atît de mulţumit de chipul său, încît l-a numit pe Gentile bei, titlu purtat de cei mai mari vasali ai săi.

Republica, dornică să trăiască în pace cu puternicul său vecin, dornică să păstreze Creta şi Cipru, care-i asigurau încă supremaţia navală în Mediterana, socotea omagiul adus concetăţeanului său ca pe o dovadă de bunăvoinţă faţă de ea însăşi.

În absenţa fratelui său, Giovanni conduce atelierul şi continuă frescele începute de Gentile în sala Marelui Consiliu (4).

### 3. GIOVANNI BELLINI. CUMNATUL LUI MANTEGNA ŞI DASCĂLUL LUI GIORGIONE

Ca toţi marii artişti, Giovanni îşi poate însuşi maniera altor pictori în aşa măsură încît mai multe opere ale sale, şi anume cele mai remarcabile, au fost atribuite lui Mantegna, lui Antonello da Messina, uneori chiar lui Giorgione. Întîlnim adesea numele său alături de acela al lui Rafael. Or, deşi a avut o viaţă de aproape

trei ori mai lungă decît a lui Rafael, el n-a ajuns niciodată la acea măiestrie pe care pictorul *Școlii din Atena* o avea la douăzeci și opt de ani. El nu va domina niciodată acea înclinare feminină pe care Rafael o va învinge, cînd va picta voluptoasa frumusețe a *Galateei*, sau sublima viziune a *Madonei Sixtine*. Rafael se contopește cu obiectul picturii sale, Giovanni este robul acestuia. Cu alte cuvinte, Rafael este un geniu, Giovanni un foarte mare talent. Acest talent i-a adus o glorie mai autentică decît aceea a lui Rafael, ale cărui cele mai admirate opere, timp de veacuri, au fost cele ale elevilor săi.

Giovanni a pictat vreo sută de *Fecioare*, cu fața greoaie, cu privirea mai curînd indiferentă decît visătoare, ținînd în brațe un copil dolofan cu ochii pierduți. Pictorul nu se încurcă în căutări, cîteva schimbări în poziția *Fecioarei* sau a copilului sînt de ajuns pentru a satisface curiozitatea sa și pe aceea a clientelei sale. Ajutoarele sale, bine stilate, cunosc maniera atelierului. Dorința de a plăcea, gesturi prețioase, forme cam molatice, topite de culoare, sînt trăsăturile caracteristice ale madonelor sale.

În schimb, portretele lui Giovanni se numără printre cele mai frumoase care există. Bărbați cu privirea întrebătoare sau tandră, sclipind de inteligență sau înăsprită de dîrzenie, a căror capodoperă psihologică și picturală este portretul dogelui Loredano (5). Nu cunosc nici un portret care să reprezinte mai bine puterea, acțiunea chibzuită, stăpînirea de sine, decît portretul acestui bărbat de șaizeci și cinci de ani care, zece ani mai tîrziu, avea să devină sufletul rezistenței împotriva Ligii de la Cambrai. Nu ne mirăm cînd aflăm că dogele, cu dîrzenia lui inteligentă și diplomația sa abilă, a învins coaliția organizată de Ludovic al XII-lea pentru a ruina Veneția.

Portretul dogelui Loredano, portretul unui bărbat în vîrstă pictat de un bărbat de vîrsta lui, rămîne desigur o minune de tonuri albastre,

albe şi aurii, dar ne arată şi arta lui Giovanni ajunsă pe cea mai înaltă culme a ei.

Să observăm că Giovanni ca şi Antonello da Messina nu pictează mîinile modelelor sale. Expresia mîinilor, care dă portretelor lui Rafael o autenticitate atît de revelatorie, le scapă, pare-se, amîndorura. De altfel, o dată în plus, numele lor sînt confundate, de vreme ce mai multe portrete atribuite altădată lui Antonello sînt atribuite astăzi lui Giovanni (6).

Dacă suferă influenţa tatălui său, a fratelui său şi a lui Antonello da Messina, care l-a învăţat tehnica picturii în ulei, împrumutată de la flamanzi, Giovanni suferă şi influenţa lui Mantegna. Cei doi cumnaţi au fost legaţi de o prietenie întărită de desele lor întrevederi şi de interese artistice comune, după cum o dovedesc, în mod strălucit, operele lor. Două din picturile lor cele mai tipice, cele mai savante, care se află, amîndouă, în aceeaşi sală a Pinacotecii Brera din Milano, ilustrează această influenţă reciprocă. Un vizitator neavizat crede că sînt făcute de acelaşi pictor. Amîndouă pot fi clasate printre cele o sută din cele mai celebre tablouri. Opera lui Mantegna ne arată mai întîi tălpile picioarelor lui Cristos iar, în dosul lor, cadavrul său într-un racursi pe drept cuvînt celebru. Maria şi Ioan plîng pe cel mort. Expresia lor este foarte apropiată de aceea din *Jeluirea lui Cristos* de Giotto din capela Arena. Cît despre *Pietà* a lui Bellini, operă unică în creaţia sa, aceasta ar putea fi demnă de penelul lui Mantegna. Corpul livid al lui Cristos vădeşte calităţi de fineţe şi de observaţie, un simţ al frumuseţii fizice şi al reliefării care-l aminteşte pe *Sfîntul Sebastian* al lui Mantegna de la Luvru şi care nu se mai întîlneşte nicăieri la el. Va mai folosi acelaşi tip, de o compoziţie mai strînsă, în *Pietà* din palatul dogilor, dar nu va mai găsi acel patetism stăpînit care o caracterizează pe cea de la Brera.

Uneori, întrecerea dintre Mantegna şi Giovanni este atît de extraordinară încît pare a

decurge dintr-un rămăşag. *Schimbarea la faţă* de la Muzeul din Neapole şi cele două *Grădini ale măslinilor* de la National Gallery din Londra ne dau exemplul cel mai izbitor. Au fost atribuite, toate trei, lui Mantegna. În schimb, anumite compoziţii ale lui Mantegna, printre altele *Madona della vittoria* de la Luvru, ar fi putut fi pictate de Bellini (7).

Cea mai frumoasă cucerire a lui Giovanni, cea mai personală, aceea care va face din el strămoşul picturii veneţiene, este peisajul. Efectele de lumină, limpezimea culorilor erau de mult apanajul pictorilor toscani, Bellini deschide însă calea nuanţelor aurii ale lui Giorgione şi Tiţian. Cu toate acestea, Giorgione şi Tiţian, ca şi Bellini, par a fi fost la fel de sensibili la reflexele luminoase ale mozaicurilor ca şi la reflexele soarelui pe canale sau pe uscat. Înzestraţi cu o remarcabilă inteligenţă artistică, ei înţeleg valoarea aurului, imagine palidă a soarelui, şi vor încerca să dea tablourilor lor strălucirea imaginilor de la Torcello şi San Marco.

Mantegna şi Gentile Bellini mor în 1506. Cu această ocazie, Mario Sanuto scria: „Rămîne fratele său Giovanni, cel mai bun pictor din Italia". Nu putem împărtăşi această afirmaţie făcută pe vremea cînd Italia avea un Leonardo da Vinci, un Rafael, un Botticelli, un Signorelli, dar această frază dovedeşte că pentru compatrioţii săi Giovanni ocupa într-adevăr, şi pe drept, cel dintîi loc la Veneţia.

Anul următor, cel mai vestit dintre pictorii Vivarini, Alvise, moare şi el şi terminarea operelor sale este încredinţată lui Giovanni. Atelierul său are numeroşi lucrători şi elevi. Unul dintre ei, Giorgione, îl va încînta atît de mult pe bătrînul maestru încît acesta va încerca să imite tonalităţile calde şi lirismul stăpînit al tînărului artist. El va picta atunci acele alegorii misterioase numite *Purgatoriul* şi *Ospăţul Zeilor*, care au fost multă vreme atribuite lui Giorgione şi care, poate, îi vor fi restituite (8).

Simplul fapt al acestor numeroase atribuiri, unor artişti atît de deosebiţi ca Mantegna, Antonello da Messina şi Giorgione, arată limpede o anumită lipsă de personalitate. Giovanni rămîne totuşi pictorul foarte mare al dogelui Loredano, al acelei *Pietà* de la Milano şi creatorul peisajului veneţian.

Îndatoritor, plăcut, binevoitor, el l-a primit prietenește pe Dürer pe timpul şederii acestuia la Veneţia. Mereu în căutare de noutăţi, el îl va lăuda pe artistul german. La rîndul său, Dürer scrie prietenului său Pirkheimer că Giovanni, în ciuda vîrstei înaintate, este cel mai vestit pictor veneţian. Şi adaugă aceste cuvinte care arată deosebirea dintre Italia şi statele de la nordul Alpilor : „Aici sînt un domn, acasă un parazit". Bătrîneţea lui Giovanni a fost umbrită de moartea soţiei şi a fiului său.

Unul din elevii săi care, din respect pentru el, îşi spunea micul Bellini, Belliniano, l-a pictat ca pe un magistru uscăţiv, cu privirea vioaie, nasul lung, senzual, bărbia voluntară. Gura mare cu buzele suţiri ne arată un om gata oricînd să riposteze, ironic sau blajin. Se va putea măsura întreaga distanţă dintre elevul silitor şi ilustrul bătrîn privind portretul lui Belliniano făcut de Bellini şi cel al lui Bellini făcut de Belliniano, amîndouă la Chantilly. Giovanni, într-un stil care pare cu atît mai larg cu cît acela al discipolului său este puţin cam îngust, desenează portretul unui tînăr artist, în plină formare, care este de fapt simbolul tuturor nădejdilor pe care le vedea născîndu-se şi murind în jurul lui.

## 4. GIORGIONE SAU LIRISMUL ÎN PICTURĂ

Alături de Giotto, Masaccio, Leonardo şi Rafael, Giorgione este unul din artiştii care va şti cel mai bine să ne impună propria lui viziune.

Temperament pictural prin esenţă, aşa cum vor fi mult mai tîrziu Turner, Courbet şi Renoir, el ne rezervă surprize stranii şi minunate.

Marele artist, ca şi marele filozof, năzuieşte către unitatea sistematică a gîndirii şi a sentimentelor sale. Pentru el, conştient sau nu, arta devine un mijloc pentru a atinge această unitate. Dar artistul, poet, pictor sau muzician, păstrează privilegiul de a fi iraţional şi mijlocul se dovedeşte atît de ademenitor încît devine, uneori, însuşi scopul artei.

Artistul, mai bine decît alt om, cunoaşte legăturile care-l unesc de obiectul său de studiu ; mai bine decît filozoful, el ştie că dă culoare obiectelor dar mai ştie şi că, tot observînd mereu, îşi va dezvolta perspicacitatea, va smulge naturii tainele ei cele mai nepătrunse, cele mai bine ascunse vederii noastre scurte.

Giorgione ne îmbie la această căutare, la această aventură. Dacă nu sîntem decît ceea ce devenim, artistul care creează, căpătînd conştiinţa creaţiei sale şi a eului său, va exprima cu adevărat visurile de totdeauna ale omenirii. De aceea Verrocchio, Leonardo da Vinci şi Michelangelo pictează, construiesc, sculptează, scriu, se străduiesc să treacă dincolo de acele limite nehotărîte care despart misticismul de metafizică, metafizica de ştiinţă şi ştiinţa de filozofie. Giorgione, fiu rătăcit al Greciei, evocă visul unei vîrste de aur, cînd voluptatea era castă, raţiunea nu era încă despărţită de inimă iar fiinţele nu erau nici ele „vase cu fiere pe care le bem cu ochii închişi", aşa cum pretinde Baudelaire.

Botticelli, cel dintîi, o eliberase pe Venera din peştera în care stătea închisă de peste o mie de ani. Mlădioasă, castă, juvenilă, graţioasă şi foarte florentină, cu un păr blond ca spicul copt, ea înfrunta cu o pudoare fermecătoare judecata oamenilor, se pregătea să primească mantia somptuoasă pe care o tînără femeie,

sora Primăverii, avea s-o arunce peste goliciunea ei rece și strălucitoare. *Venus* a lui Giorgione prezintă aceeași castitate, aceeași semeție. Trupul ei cu forme mai molatice, mai feminine, mai venețiene, nu mai trezește iubirea ca cea a lui Botticelli, ci adorația. Culcată, adormită, goală, cu mîna sub cap, într-o atitudine simplă, pe care pictorii vor încerca s-o reproducă de nenumărate ori fără să izbutească vreodată, ea se odihnește într-un peisaj de basm, demn de trupul ei. Epitetele luxuriant, voluptos, uimitor se prezintă numaidecît și în mod perfid, deoarece ele servesc drept ecran viziunii pictorului-poet.

Anumiți critici nu șovăie să compare această divinitate cu minunatele curtezane ale lui Tițian sau cu eleganta femeie dezbrăcată cunoscută sub numele de *Venera din Urbino*. Între aceste două opere există aceeași distanță ca între *Concertul cîmpenesc* de la Luvru și *Dejunul pe iarbă* de Manet, care s-a inspirat din el. Comparate cu picturile lui Giorgione, pînzele lui Tițian sau ale lui Manet par reci, ticluite cu grijă. Frumusețea *Concertului cîmpenesc* nu constă numai în opoziția dintre un trup gol de femeie și costumul roșu al muzicantului, ci în acordul desăvîrșit, în sensul muzical al cuvîntului, între peisaje și personaje. Niciodată un pictor, nici chiar Courbet sau Renoir, n-a exprimat, cu mai mult echilibru în înflăcărare, minunea de a exista. Poate că, pentru a o exprima cu o asemenea intensitate, este nevoie să mori tînăr !

Giorgio Barbarelli s-a născut la Castelfranco, între 1476 și 1478, pe vremea cînd Giovanni Bellini ajunsese celebru, și a murit în 1510 sau 1511, cu vreo cinci ani înaintea bătrînului maestru. Giorgione a lăsat patru opere care au jucat un rol însemnat în dezvoltarea picturii și unul nu mai puțin însemnat în cea a sentimentului. Chiar dacă a suferit influența lui Crivelli, Carpaccio sau Bellini, prima sa operă cunoscută, *Altarul din Castelfranco* dovedește,

în primul rînd, independenţa elevului. Personajele sale, Fecioara, Pruncul, adoratorii, au de pe atunci acea plenitudine care ne miră şi ne mişcă atunci cînd privim *Venera de la Drezda* sau *Concertul cîmpenesc,* şi încă şi mai mult cînd privim pînza botezată *Furtuna*, care se află astăzi la Academia din Veneţia. O femeie tînără îşi alăptează copilul în timp ce un soldat tînăr, cu halebarda în mînă, aşteaptă, visător, nu se ştie ce întîmplare. Cele două personaje plasate în colţurile tabloului nu par să se vadă. Ce semnificaţie are tema ? Cerul acoperit de nori greoi, arborii ce freamătă sub rafala de vînt au dat numele acestei picturi obsedante. Ca toate personajele lui Giorgione, acestea parcă au în ele un foc interior, în ciuda aparentei lor indiferenţe. Numai *Primăvara* lui Botticelli ne mai pune în faţa unui asemenea mister.

Legenda spune că Giorgione ar fi fost un mare îndrăgostit. Operele sale confirmă legenda dar el pare îndrăgostit mai ales de arta sa. La douăzeci şi cinci de ani, ca şi Rafael, contemporanul său, îşi însuşeşte toate descoperirile tehnice ale florentinilor, chiar şi clarobscurul lui Leonardo, topeşte cunoştinţele înnăscute şi pe cele dobîndite într-un creuzet liric al cărui secret l-a luat cu el şi care, poate, nu era decît temperamentul său !

Operele atribuite lui Giorgione sînt la fel de numeroase ca acelea atribuite lui Rafael sau lui Leonardo da Vinci. O critică erudită îi contestă nu numai *Concertul* de la Florenţa (9), *Ospăţul zeilor, Alegoria Purgatoriului,* dar chiar şi *Venera de la Drezda* şi *Concertul cîmpenesc* de la Luvru. Numai *Furtuna* ar fi a lui. Dar *Furtuna* conţine chiar elementele care se găsesc în *Concertul* de la Luvru : simfonia tonurilor roşii şi verzi, cărnuri catifelate, umbre şi lumini, peisaj aurit. Totuşi, nici un critic nu ne explică de ce Tiţian, căruia i se atribuie aceste capodopere aşa cum i se atribuiau lui Leonardo cele ale lui Verrocchio, Tiţian, de care cunoaştem sute de pînze cu totul autentice, n-a mai găsit

niciodată subtilitatea, puritatea adîncă, lirismul unic, din *Concertul cîmpenesc,* din *Venera de la Drezda,* şi, mai ales, uimitoarea lor tehnică ?

Există o mărturie incontestabilă a gloriei lui Giorgione : mărturia contemporanului său Baldassare Castiglione. În cartea sa, vestită pe vremea aceea, *Curteanul,* Castiglione declară că cei mai mari pictori moderni sînt Leonardo da Vinci, Mantegna, Giorgio da Castelfranco, Michelangelo şi Rafael (10). Dacă Tiţian ar fi autorul capodoperelor care i se atribuie, Castiglione l-ar fi numit pe el în locul lui Giorgione. Să nu uităm că textul *Curteanului* a fost revăzut, după moartea autorului său, de către Bembo, mare cunoscător în pictură. Dacă ar fi fost vorba de vreo greşeală, greu de crezut din partea prietenului lui Rafael, Bembo ar fi îndreptat-o cu siguranţă. Posteritatea a întărit judecata lui Castiglione care ne arată, o dată mai mult, cît de dezvoltat aveau oamenii din acea vreme simţul adevăratelor valori.

Giorgione este singurul mare artist al Renaşterii despre care nu ştim aproape nimic. Viaţa lui rămîne tot atît de misterioasă ca şi opera lui. Legenda spune că, fiind îndrăgostit de o femeie bolnavă de ciumă, ar fi îngrijit-o cu dragoste şi ar fi murit o dată cu ea (11).

## 5. TIŢIAN (1477 ?–1576), PICTORUL PRINŢILOR, INVENTEAZĂ MANIERA LARGĂ

Ca şi Giorgione, Tiziano Vecellio vine de pe uscat. S-a născut la Pieve di Cadore, în 1477, după spusele sale. Unii spun că, pentru a avea mai multă autoritate, se făcea mai bătrîn cu treisprezece ani. Nu prea înţelegem de ce, întrucît autoritatea lui în faţa publicului elegant care-i alcătuia clientela era indiscutabilă.

După Giovanni Bellini, căruia i-a fost elev, şi Giorgione, căruia i-a fost tovarăş de ucenicie, el nu mai avea decît să păşească pe urmele lor. Aşa a şi făcut. Opera sa imensă se găseşte, ca şi aceea a lui Rubens, în toate muzeele din lumea veche şi din lumea nouă. Un deosebit simţ al afacerilor, publicitatea făcută de prietenul său Aretino, un talent fără seamăn, dar fără geniu, şi o viaţă foarte lungă, deoarece avea aproape o sută de ani cînd a murit, au fost factorii unui succes pe care trebuie să-l numim nemaipomenit, atît în faţa contemporanilor cît şi a posterităţii. Trage foloase din munca maeştrilor săi, exploatează căile deschise de înaintaşi cu o îndemînare de mare virtuoz. Culoarea sa, lăudată de admiratori, nu are nici farmecul aceleia a lui Giorgione, nici gamele multiple ale aceleia a lui Andrea del Sarto.

A iubit femeia. A pictat-o sub înfăţişarea ei cea mai ademenitoare, mai carnală, mai voluptoasă. *Venera din Urbino* conţine o parte magnifică : capul sprijinit pe pernă, sînii minunaţi, braţul îndoit, mîna care ţine florile, cascada de păr roşu ce acoperă sideful cărnii. De ce nu s-a oprit aici ? Restul este vecin cu anecdota, o anecdotă despre care nu găsim niciodată o indicaţie la Giorgione. Se vede acolo nelipsitul cîine la modă, mobile de epocă, o cameristă îngenuncheată în faţa unui cufăr. Dar ce înseamnă această privire grea, încărcată de o dragoste provocatoare ? Şi de ce *Flora* de la Pitti, acea fiinţă orbitor de blondă şi de atrăgătoare, nu se bucură de celebritatea unei Gioconda sau a unei Donna Velata ? Fără îndoială, fiindcă, în ciuda trupului ei plin, a reliefării sale suple, a nuanţelor sale aurii, ea este lipsită de atmosfera care ne emoţionează cînd contemplăm *Gioconda, Donna Velata* sau *Venera* lui Giorgione.

Tiţian a pictat numeroase portrete. Un prinţ s-ar fi socotit dezonorat dacă nu i-ar fi făcut portretul Tiţian ; iar Aretino, corespondentul oficial şi plătit al capetelor încoronate, amintea acest lucru celor care puteau să-l uite deoarece

încasa un procentaj la comenzi. Însuşi Francisc I a ţinut să-şi aibă portretul făcut de Tiţian. Fiindcă nu se putea duce el la Veneţia, iar Tiţian nu avea nici cea mai mică dorinţă să vină la Paris, o medalie a servit drept model. Tiţian s-a descurcat, a pictat-o pe Maestatea Sa prea creştină din profil, redînd foarte bine aerul lui chefliu şi libertin (12).

Printre toate aceste portrete oficiale, printre aceste blănuri, mătăsuri, catifele puse în valoare de cîte o porţiune mică de cămaşă albă, există unul care ne surprinde, acela al împăratului Carol Quintul călare, şi care se află la Prado. Tiţian l-a văzut în Italia şi s-a dus de două ori la el la Augsburg. Conte palatin, consilier aulic, furnizorul obişnuit al curţii imperiale, Tiţian îl pictează pe Carol Quintul în armura pe care o purta în timpul bătăliei de la Muhlberg. Era aşadar vorba să-l slăvească pe învingătorul prinţilor protestanţi, pe aşa-zisul apărător al religiei. Tiţian, prieten cu scepticul Aretino, cetăţean al unui stat tolerant, locuitor al unei cetăţi care se mîndrea să dea adăpost celor persecutaţi, nu pare să se fi entuziasmat de victoriile puternicului monarh. Mirat, văzînd atîta înfricoşătoare măreţie reprezentată de un om atît de bolnav, atît de obosit, atît de sătul de toate, ni-l înfăţişează copleşit de greutatea splendidei sale armuri, ţinîndu-se cu greu în şa. Chiar şi calul pare că împărtăşeşte suferinţa stăpînului său. Înţelegem de ce acest împărat a luat nemaiauzita hotărîre de a abdica la cincizeci şi cinci de ani.

Acest portret dovedeşte că, dacă ar fi vrut, Tiţian ar fi putut ajunge unul din cei mai mari portretişti din lume, dar, în general, el se mărgineşte să se îngrijească de efectul pictural, vrea să fie măreţ, plăcut şi amplu. Cu toate acestea, încă o dată, acest creator al emfazei în pictură va renunţa la ea pentru a picta cu ochi pătrunzători, la fel de necruţători ca aceia ai lui Goya, pe fiul împăratului, regele Filip al II-lea. Ne înfăţişează un bărbat încă tînăr,

cu fața palidă, încadrată de o barbă roșcată și rară, cu buzele roșii, groase, subliniate de o mustață mică, rară, cu ochii limpezi, indiferenți, nemiloși. Pantalonul scurt și strîmt, ciorapii lungi albi, un „Cache-sexe" * voluminos accentuează, fără respect față de maiestatea sa regală, un trup firav. Sprijinitorul Inchiziției, călăul Țărilor de Jos, nu are încă fața disprețuitoare a fanaticului, sigur de adevărul său, pe care îl va picta, mai tîrziu, Pantoja de la Cruz (13), dar îl anunță. Am putea semnala și mîinile efeminate ale regelui, dacă toate personajele lui Tițian n-ar avea aceleași mîini elegante, cu degete alungite, subțiate la capete, gata să mîngîie și să zgîrîie, degete pe care le vom mai întîlni la atîția pictori venețieni de după el. În ciuda exemplelor florentine, Tițian nu pare să fi bănuit limbajul revelator al mîinilor.

Tițian a avut o carieră triumfală, a pictat tot mai mult în maniera largă, a inaugurat compoziția pe plafon al cărei model tip este *Madona Pesaro,* din biserica Frari. Marele stil teatral, al cărui înaintaș a fost Michelangelo, pătrunde zgomotos în pictură. Și nu o va mai părăsi decît la începutul secolului al XIX-lea, cu David și Gérard.

## 6. SEBASTIANO DEL PIOMBO, VICTIMA DELĂSĂRII SALE ȘI A LUI MICHELANGELO

Exemplul lui Tițian, acest strălucit profitor, putea deveni pentru arta venețiană la fel de fatal ca și Michelangelo pentru arta florentină. Totuși, vitalitatea Veneției, ajunsă tîrziu la

* Pantalon foarte scurt, bufant, care nu acoperea decît șoldurile și care se îmbrăca peste pantalonul ce cădea pînă la genunchi sau, după modă, peste ciorapi.

marea pictură, era atît de puternică încît a permis ca numeroşi pictori să continue cum se cuvine tradiţia. Lorenzo Lotto, Palma Vecchio, Bordone, Pordenone, Şcoala din Vicenza şi cea din Brescia îi vor încînta totdeauna pe iubitorii de artă. Veronese, acest Tiţian fermecător şi atrăgător, a pictat cu bun gust imense decoraţii murale care umplu astăzi multe muzee şi suferă de pe urma acestei înstrăinări.

Printre atîţia tineri dotaţi, Sebastiano, care va fi numit del Piombo deoarece Clement al VII-lea îi va încredinţa sarcina onorifică de a pecetlui bulele pontificale, ocupă un loc de prim rang. Temperament de artist, cu un gust rafinat, vine la Roma să lucreze în atelierul lui Rafael, se ceartă, nu se ştie de ce, cu el sau cu unul din şefii lui de atelier şi se pune sub protecţia lui Michelangelo.

Îl admira în mod sincer pe maestrul plafonului de la Capela Sixtină, dar l-ar fi admirat oare tot atît de mult dacă nu s-ar fi crezut, ca şi Michelangelo, imoportunat de Rafael ? În tot cazul, această admiraţie i-a fost fatală lui Sebastiano. A devenit creatura lui Michelangelo şi a participat activ la uneltirile îndreptate împotriva lui Rafael, de altfel zadarnice, deoarece prietenia lui Leon al X-lea îl ocrotea foarte bine pe artistul din Urbino.

Michelangelo, găsind că Sebastiano compunea prost şi desena mai puţin bine decît Rafael, i-a pregătit schiţe pe care veneţianul le-a pictat cu o îndemînare demnă de laude. Datorită acestui fapt avem astăzi o capodoperă stranie, *Pietà* din Domul din Viterbo. Fecioara, o Fecioară care nu-şi poate renega părintele artistic, invocă Cerul, avînd la picioare pe Cristos gol. Sebastiano, cu multă iscusinţă, deoarece se supune instinctului său moderator, îndulceşte expresia oarecum teatrală, pictează un trup splendid şi un peisaj inventat de el, care prin măreţia lui aminteşte cele mai surprinzătoare armonii ale lui Giorgione, efectele de lumină căutate de Rafael în *Eliberarea Sfîntului Petru.*

Această colaborare s-ar fi putut dovedi fructuoasă dacă Michelangelo ar fi îngăduit celor din jurul său să fie independenţi. Şi, în ciuda înflăcărateI sale admiraţii, Sebastiano îşi păstra personalitatea artistică. Această stare de spirit avea să ducă la o neînţelegere cu atît mai gravă cu cît Sebastiano a profitat de şederea prelungită la Florenţa a maestrului său, între 1519 şi 1533, pentru a ieşi de sub tutela lui, datorită protecţiei lui Clement al VII-lea căruia i-a făcut portretul. De îndată ce s-a întors la Roma, Michelangelo a căutat, în mod vădit, cel dintîi pretext pentru a rupe cu el. I-a cerut lui Sebastiano să-i pregătească zidul unde voia să picteze *Judecata de apoi,* fără să dea indicaţii. Bietul Sebastiano, devotat ca de obicei, primeşte să facă această treabă de zidar. Cînd a terminat, Michelangelo spune dispreţuitor că nu avea de gînd să picteze în tempera, tehnică rezervată leneşilor de soiul lui Sebastiano.

Michelangelo, care era foarte perspicace cînd era vorba să descopere slăbiciunile altora, nu se înşela. La bătrîneţe, Sebastiano, avînd traiul asigurat, a dus o viaţă de dulce trîndăvie. Ca să ajungă un pictor mare nu i-a lipsit decît ambiţia. Luîndu-se la întrecere cu Tiţian şi Rafael, el a pictat cîteva opere de un farmec irezistibil. Astfel, unele din picturile sale, *Doroteea,* de la Berlin, *Violonistul* din colecţia Rothschild, *Fornarina* de la galeria Borghese, atribuită şi lui Giulio Romano, au trecut multă vreme drept operele maestrului din Urbino şi, lucru curios, au contribuit mult la faima sa în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Portretul violonistului îl aminteşte pe acela al lui Baldassare Castiglione, iar acela al Fornarinei o aminteşte atît de bine pe *Donna Velata* a lui Rafael încît s-a crezut că este acelaşi personaj dezbrăcat. Un falsificator a pictat, mai tîrziu, o brăţară pe care se poate citi numele lui Rafael. *Doroteea* face parte din acea serie de capete senine şi nepăsătoare, caracteristice pentru noul tip de frumuseţe. Nu se poate stărui

îndeajuns asupra faptului că aceste opere, dezbărate de emfaza dragă lui Tiţian şi Michelangelo, se apropie în mod deosebit de acelea ale lui Giorgione, fără să aibă totuşi neasemuitul lor lirism.

Cazul Sebastiano del Piombo pune una din problemele cele mai curioase, dacă nu de istoria artei, cel puţin de psihologie artistică : de ce oare, de cînd le-a fost restituită paternitatea, aceste picturi şi-au pierdut valoarea lor intrinsecă ? Ele explică faima îndreptăţită de care s-a bucurat artistul printre contemporani.

Sebastiano trebuie reabilitat, căci a fost un artist conştiincios şi, la urma urmei, un mare pictor.

## 7. SCULPTORII FLORENTINI LA VENEŢIA. MĂREŢIA ARHITECTURII VENEŢIENE

De cînd îi dăduse un adăpost regesc lui Petrarca, Veneţia n-a încetat să fie un oraş de refugiu şi va rămîne astfel pînă la sfîrşitul milenarei ei existenţe, cu o tragică excepţie : aceea a lui Giordano Bruno pe care Senatul, din motive politice, îl va preda papii Clement al VIII-lea. Cu toate că-şi pierduse o parte din coloniile sale şi că descoperirea Americii mutase centrul afacerilor, schimbarea care avea să sărăcească pe regina Adriaticii se făcea atît de încet încît ea nici nu-şi dădea seama de aceasta.

Republica mai avea încă porturi libere, pieţe, colonii înfloritoare, Creta şi Ciprul. Victoriile asupra coaliţiilor îndreptate împotriva ei, fidelitatea supuşilor săi îi dădeau un prestigiu neobişnuit. Singura putere italiană care scăpase de influenţa lui Carol Quintul, Serenissima rămînea, mulţumită flotei sale, o putere

de mîna întîi. În interior, guvernul său de aristocraţi cunoştea o stabilitate fără precedent în istorie. Dogele, ales pe viaţă, Consiliul celor zece, respectarea concesiilor făcute cu iscusinţă asigurau permanenţa ordinii stabilite. Bogăţia veneţienilor, bunăstarea poporului îi uimea pe străini. „La noi, spunea Aretino, acest toscan naturalizat veneţian, nevestele brutarilor sînt îmbrăcate ca nişte patriciene."

Veneţia, în culmea strălucirii, era aproape aşa cum o putem vedea astăzi. Să ne închipuim totuşi cele două sau trei sute de palate ale aristocraţiei, mai ales cele de pe Canal Grande, cu faţadele acoperite cu fresce şi ferestrele cu ancadramente aurite. Cà d'Oro păstrează amintirea acestui fast. Burghezii bogaţi, foarte numeroşi, îi imitau pe aristocraţi, asigurînd astfel artiştilor o piaţă multă vreme reîmprospătată. În sfîrşit, Veneţia împărţea cu Basel gloria de a fi cetatea tipografilor. Tipografii îi atrăgeau pe umanişti. Vestitul Aldo Manuzio, ca şi nefericitul Etienne Dolet, era tipograf şi umanist.

Numai sculptura nu pare să fi găsit un teren favorabil la Veneţia. Fără îndoială, trebuie să vedem în aceasta o moştenire de la Bizanţ care a părăsit sculptura pentru mozaic. Cu toate acestea, Veneţia poseda statuile de porfir ale celor patru Cezari, urmaşi ai lui Diocleţian şi, mai mult încă, caii de bronz aurit de pe domul bisericii San Marco, care împodobiseră mormîntul ridicat regelui Mausol de către aceea care i-a fost soră şi soţie. Aceşti cai, de la care s-au inspirat Donatello şi Verrocchio, au fost mai întîi transportaţi la Roma ca trofee de război, apoi de la Roma la Bizanţ de către Constantin şi, în sfîrşit, luaţi de la Constantinopol, de către veneţieni, cu prilejul celei de a patra cruciade.

Un veronez, Antonio Rizzo (1430 ?—1498), arhitect, topitor de bronz, sculptor, după ce a lucrat la mănăstirea din Pavia, a fost chemat la Veneţia pentru a ridica cea mai importantă

operă a sa, monumentul funerar al lui Niccolò Tron, în biserica Frari (către 1473). Statuile sale ar dovedi, s-ar spune, o independenţă totală de arta florentină, dacă n-ar exista fraţii Pollaiuolo. Această independenţă i-a atras o soartă asemănătoare cu a contemporanului său Bertoldo. Neştiind unde să-i claseze, posteritatea i-a neglijat. Îmbătrînind, Rizzo devine tot mai naturalist, ceea ce nu putea să nu placă realiştilor veneţieni de vreme ce, ca arhitect, el va lucra la curtea palatului dogilor. Simţul volumelor şi, mai ales, stilizarea lor vorbesc îndeajuns despre dragostea sa înnăscută pentru formă, fapt pentru care ar putea fi clasat printre artiştii savanţi. *Eva* care împodobeşte faţada palatului, în faţa scării Giganţilor, cu dinamismul său interior, surîsul fericit, uşorul său manierism, anunţă, prin concepţia plastică şi carnală, femeile lui Maillol. Artiştii Renaşterii ne vor surprinde necontenit prin diversitatea lor.

După Verrocchio, un alt florentin, Iacopo Sansovino, elevul lui Andrea, va turna statuile care împodobesc mica loggie a campanilei. Ele fac parte din acele capodopere, puţin remarcate, care-i încîntă pe cunoscători prin supleţea reliefării, măiestria execuţiei, caracterul lor uşor bolnăvicios, acea vestită „morbidezza", care se află la ultima limită a frumuseţii.

Acelaşi Sansovino construieşte biblioteca menită să păstreze cărţile şi manuscrisele lăsate primitorului oraş de Petrarca şi Bessarion. Această bibliotecă este una din capodoperele arhitecturii din Cinquecento. Prin coloanele dorice de la parter şi adîncimea arcadelor, Sansovino îi dă măreţie ; prin coloanele ionice de la primul etaj, prin care el anunţă motivul lui Palladio, încadrînd un ordin mic într-unul mare, dă strălucire şi, în sfîrşit, prin friza, cornişa şi balustrada împodobită cu statui, un farmec elegant de bună calitate care sporeşte valoarea ansamblului ca şi pe aceea a detaliilor.

Acest palat, care avea să-i aducă glorie lui Sansovino prin melodia liniilor, printr-o faţadă unde sculptura şi formele arhitecturale se îmbină în mod fericit, era gata să-l ruineze. Construcţia s-a prăbuşit. Sansovino, făcut răspunzător de acest dezastru, condamnat să reconstruiască edificiul pe socoteala sa, şi-ar fi sfîrşit zilele în închisoare dacă licenţiosul Aretino, dînd dovadă de o noblеţe sufletească destul de neaşteptată, n-ar fi ridicat opinia publică în favoarea nenorocosului arhitect, prietenul său. Datorită acestei intervenţii, susţinută de autoritatea lui Tiţian, Sansovino a putut să reconstruiască palatul, să continue o carieră rodnică, să ridice cealaltă capodoperă a sa, loggetta, să termine pe cea de a treia, palatul municipal din Brescia. În toate cetăţile mari de pe uscat, Padova, Vicenza, Verona, Ragusa, găsim clădiri care sînt mărturia înfloririi acestei epoci.

Arhitecţii Lombardi şi Palladio vor da arhitecturii o strălucire necunoscută în restul peninsulei, unde dezvoltarea ei a fost stînjenită de invaziile franceze şi spaniole.

Admirator al lui Brunelleschi şi Alberti, Pietro Lombardi a îndrăgit proporţiile impunătoare fără a le da însă acea solemnitate care îngreunează construcţiile lui Bramante şi ale lui Michelangelo. A înlocuit brîiele ce despart etajele cu antablamente şi pilaştrii lui Alberti cu coloane angajate. Palatul Vendramini-Calergi, unde a murit Richard Wagner, este un exemplu tipic al acestei arte echilibrate şi somptuoase. El nu atinge, totuşi, ritmul melodios al construcţiilor lui Sansovino şi se mărgineşte la o faţadă principală.

Andrea Palladio (1518 ?—1580), după diferite încercări transformate toate în reuşite, va face sinteza Renaşterii, ridicînd în oraşul său natal, Vicenza, palatul municipal sau basilica. Îmbinînd teoriile lui Brunelleschi cu cele ale lui Rafael şi cu ajutorul vestitului motiv care-i poartă numele : arcul sprijinit pe coloane duble pentru a spori efectul de perspectivă, încadrat

într-un ordin mare, basilica din Vicenza rămîne unul din edificiile cele mai simple şi, cu toate acestea, unul din cele mai armonioase, din cele mai somptuoase, de pe continentul nostru.

Astfel, datorită artei savante şi rafinate a constructorilor veneţieni, arhitectura Renaşterii italiene îşi încheie dezvoltarea, în secolul al XVI-lea, într-o adevărată apoteoză, ilustrată de palatul dogilor.

## 8. TINTORETTO VIZIONARUL (1512 SAU 1518–1594)

Tintoretto este, şi el, un pictor inegal. Dar uneori ştie să ne impună viziunea sa.

Voia, spune el, să deseneze ca Michelangelo şi să picteze ca Tiţian. Cu asemenea intenţii, ar fi trebuit să ajungă un pictor eclectic. Geniul său intermitent, care se afirmă o dată cu vîrsta, îl scapă de capcanele care-l pîndesc. N-a desenat ca Michelangelo şi n-a pictat ca Tiţian, chiar dacă el a crezut aceasta. El a fost Tintoretto, adică, alături de Bellini şi Giorgione, unul din cei mai mari pictori ai Veneţiei. Operele bătrînului au acelaşi freamăt interior ca şi acelea ale tînărului artist. Comparate cu ale sale, picturile lui Tiţian şi ale şcolii acestuia par nişte locuri comune, lucrate admirabil.

Cînd Tintoretto are douăzeci de ani, Tiţian este în culmea gloriei, o cohortă de tineri elevi îl imită mai mult sau mai puţin servil. Pentru a se dovedi demn de neasemuitul maestru, Tintoretto va executa şi el tablouri imense, deoarece veneţienii încep să preţuiască şi să plătească pictura cu metrul pătrat. Cînd are douăzeci de ani, cucerirea şi prădarea Romei, precum şi asediul Florenţei sunaseră stingerea Renaşterii. Cu o sensibilitate ascuţită, el urmăreşte evenimentele. Ştie că pictura italiană a

păşit în mod brutal pe drumul decadenţei. *Judecata de apoi* pe care Michelangelo o pictează în absida Capelei Sixtine confirmă acest punct de vedere. Titan ca şi Michelangelo, Tintoretto are ardoarea şi impetuozitatea acestuia, dar toată viaţa, neobosit, va încerca să-şi supună persoana artei sale şi, ca şi Leonardo da Vinci, se va metamorfoza la bătrîneţe, acceptînd măsura şi echilibrul. Frescele de la Scuola din San Rocco, *Prezentarea Fecioarei la templu*, *Cristos umblînd pe ape*, indică etapele înălţării spirituale a unui om al cărui geniu nu se mai mulţumeşte cu un corp artistic frumos, în maniera lui Tiţian.

Umanitatea portretelor sale, inclusiv cel al bătrînului sentimental care-l reprezintă pe el, întrece un meşteşug de o rară perfecţiune. Portretul unui senator depăşeşte poate chiar pe cel al dogelui Loredano prin viaţa intensă care se desprinde din el. Mîinile personajelor ne spun multe despre capacitatea de observaţie a lui Tintoretto. El cunoaşte valoarea lor, cunoaşte contribuţia lor la identitatea unui chip. Ca şi Rafael, nu-şi îngăduie să le modifice, să trişeze cu modelul.

Această probitate, această supunere faţă de subiect, arată un artist însetat de adevăr şi care va găsi în adevăr o nouă viziune a lucrurilor. Cunoaşte puterea luminii şi a întunericului ; ştie violenţa cu care acestea se pot opune, de unde şi marile pete de umbră, lumina lividă a *Calvarului* de la Scuola di San Rocco, vehemenţa liniilor sale. Dar, ca şi Andrea del Sarto şi Giorgione, el ştie că lumina şi întunericul se pot întrepătrunde în nuanţe succesive, pe care ochiul nespecialistului abia le deosebeşte, de unde coloritul său pe care trebuie să-l calificăm drept orchestral. De aceea pictura sa, printr-un tainic amestec de artă inspirată şi savantă, aminteşte compoziţiile muzicale ale contemporanului său Palestrina. Nu are decît un singur elev demn de el, un tînăr colonial, venit din Creta, El Greco, Stabilit în Spania, într-un

climat favorabil talentului său morbid, el va adopta formele și culorile maestrului, albastrul, galbenul, roșul și nuanțele sale aurii sau argintii, adăugînd la acestea mîinile schematice ale lui Tițian.

Deși a pictat cu o rară sensibilitate trupuri de femei, deși în *Suzana și bătrînii* vedem căutări prețioase de forme și culori, o strălucire de voluptate luminoasă fără seamăn, Tintoretto, supunîndu-se temperamentului său mistic, își închină penelul zugrăvirii unor scene religioase, însuflețite de acea flacără interioară care îi lipsea lui Tițian. Lovit greu de moartea unei copile iubite, reia subiectul tratat de Bellini, *Grădina măslinilor*. Omul-Dumnezeu, în genunchi, murmurase : „Tată, dacă este cu putință, îndepărtează această cupă de la mine". Dar Cristos și-a și revenit, credincios misiunii sale. Peste o clipă se va ridica și, sub lumina difuză a lunii, va merge în întîmpinarea sărutului lui Iuda, deoarece în întunericul iluminat de torțe, călăii se apropie.

Torțele și clarul de lună amintesc *Eliberarea Sfîntului Petru* dar cu variații care fac din aceste două opere culmi ale clarobscurului. Corp artistic, suflet artistic, spirit artistic se îmbină într-un tot bine legat. Jocuri de culori și jocuri de lumină sînt puse în slujba unui ochi care a devenit servitorul spiritului.

Acest tablou al ultimului geniu al Veneției este și ultimul tablou al Renașterii.

# VII. MICHELANGELO, TITANUL (1475—1564)

Trăiesc din moartea mea și, dacă înțeleg bine, sînt fericit cu o soartă nefericită. Cel ce nu știe să trăiască din neliniște și moarte, să vină în focul în care ard eu.

## 1. PRIMELE OPERE ALE LUI MICHELANGELO. PIETÀ DE LA SFÎNTUL PETRU. DAVID. ÎNTRECEREA CU LEONARDO DA VINCI

Michelangelo își cucerise celebritatea sculptînd una din cele mai emoționante opere ale sale : *Pietà* care astăzi se află la Sfîntul Petru din Roma. Libertatea de înfățișare a grupului, extraordinara perfecțiune a detaliilor, armonia ansamblului au stîrnit admirația cunoscătorilor. Frumosul trup al lui Cristos, jumătate evreu, jumătate bizantin, stă zdrobit, pe genunchii Mamei sale ; capul e dat pe spate, un braț spînzură, picioarele atîrnă. Această operă este una din cele mai frumoase mărturii ale acelei suferințe fizice și spirituale care, încă de pe atunci, îl frămînta pe sculptor.

Pe atunci Michelangelo nu-și striga încă disperarea, cum o va face mai tîrziu, ci îi punea o surdină, surdină care împrumută atîta măreție acestei sculpturi de tinerețe.

Totuși, acest personaj de o atît de superbă umanitate nu mai este Logosul, sufletul lumii întrupat, ca la marii artiști bizantini și italieni, cel ce poate fi contemplat în absidele de la Monreale și Cefalù în Sicilia, cel reprezentat de Giotto, Masaccio, Castagno și Verrocchio, ci Isus din Nazaret, suferind, asudînd sînge, cu

trupul şi sufletul chinuit, îndrăgit de nordici şi de spanioli. Dacă s-a împărtăşit din durerile lumii, dacă a băut potirul de la Gethsimani, dacă a îndurat supliciul de pe Golgota, Cristos cel înviat, biruitorul morţii şi al răului, este adevăratul stăpîn al globului. Primii creştini, conştienţi de primejdie, au reprezentat martiriul Răstignirii prin simbolul Mielului care a luat asupra sa păcatele omenirii. Iar pe Cristos triumfătorul, Pantocrator, l-au pus în absidă, pentru a primi tămîia care se ridică din altar.

De la Savonarola, sfintele mistere erau tot mai mult uitate. Dacă Fecioara, după părerea sa, umbla „îmbrăcată ca o cerşetoare", fiul ei, dulgherul, se schimba tot mai mult în bunul şi blîndul Isus din Nazaret. Or, oricît de splendid ar fi el, pe el îl reprezintă în sculptură, rupînd cu tradiţia marilor maeştri italieni, Michelangelo.

Nu se va stărui niciodată îndeajuns asupra acestui fapt care explică nu numai atitudinea lui Michelangelo faţă de Leonardo şi, curînd după aceea, faţă de Rafael, dar şi deosebirea adîncă dintre cei ce acceptaseră teoriile lui Marsilio Ficino şi cei ce suferiseră înrîurirea lui Savonarola.

Pe cîtă vreme Marsilio Ficino, stăpînul spiritual al generaţiilor lui Cosimo şi Lorenzo, îşi pusese în gînd să scape creştinismul „de o ignoranţă dezgustătoare" instruindu-i pe oameni, Savonarola voia să-i aducă la credinţă prin fanatism care, întotdeauna, dă naştere necredinţei.

După cinci ani petrecuţi la Roma, Michelangelo joacă un rol de primul plan, datorită unui bloc de marmură părăsit de multă vreme pe şantierul de la Santa Maria del Fiore. Această marmoră adusă de la Carrara avea o înălţime enormă, de nouă ori deschiderea braţelor. Agostino di Duccio, cunoscutul sculptor, trebuia să facă din ea pe profetul David, dar la Carrara, un ajutor neîndemînatec, pentru a uşura transportul, începuse s-o taie atît de

nepotrivit încît Agostino di Duccio n-a mai voit-o.

În faţa acestei mase mutilate, Michelangelo, stăpîn pe mijloacele sale tehnice, simte deodată trezindu-se în el dorinţa de putere. Greutăţile dau aripi energiei sale. Va sculpta cel mai mare colos pe care l-a văzut lumea de la antichitatea romană, va da un frate mai tînăr Dioscurilor pe care i-a admirat atît de mult la Quirinal.

Va izbuti. Prin reuşita execuţiei, prin îndrăzneala atitudinii, *David* a impus, timp de secole, canonul frumuseţii masculine. Contemporanii au fost mai întîi miraţi văzînd că sculptorul rupe cu tradiţia biblică, deoarece David, după cum i-o spunea regele Saul, era copil încă. Uriaş, luptînd cu un alt uriaş, victoria sa nu mai apărea ca un miracol de voinţă sau de graţie ci, mai curînd, ca rezultatul unei întreceri de box. Michelangelo reia, accentuînd-o, atitudinea tînărului *David* de Verrocchio, care-i dă putinţa să înalţe umărul stîng aplecînd umărul drept. Tot ca Verrocchio, depărtează piciorul stîng de axa perpendiculară, iar mişcarea capului, această mişcare care exprimă starea sufletească a luptătorului şi aminteşte mişcarea unuia dintre Dioscuri îi îngăduie să arate, mărit, acelaşi gît ca Verrocchio.

Depărtarea mare a piciorului stîng, subliniată de o uşoară deviere, pornind de la genunchi, îi dă putinţa lui Michelangelo să sprijine toată greutatea corpului pe piciorul drept. Întocmai ca Doriforul şi Diadumenul, cele două canoane greceşti pe care le cunoştea după copii romane. Dorind să fie la înălţimea sculptorilor din Antichitate, voia de asemenea să înfăţişeze un om gata să sară asupra duşmanului pe care-l pîndeşte cu privirea aprinsă de mînie. Acest dinamism indiscutabil, adăugat realismului unor detalii, muşchii torsului, venele marcate, mîinile de sugrumător, i-a încîntat pe contemporanii săi, iar ai noştri le găsesc potrivite.

Curînd după *David*, sculptează, se pare, *Madona de la Bruges*, cele două *Tondo*-uri şi pic-

tează *Sfînta Familie*. Alături de *Madona Medici*, pe care o va sculpta mult mai tîrziu, *Madona de la Bruges* este una din cele mai reuşite opere ale sale. Cît despre *Sfînta Familie*, ea a stîrnit întotdeauna mai multă mirare decît admiraţie. Ne întrebăm de ce Fecioara se răsuceşte cu atîta îndemînare şi de ce Sfîntul Iosif s-a aşezat atît de puţin comod în spatele ei. Pentru a umple spaţiul, adaugă pe cei cinci adolescenţi în care s-au văzut două perechi de îndrăgostiţi, iar al cincilea, reprezentînd gelozia, ar încerca să-i despartă. O atmosferă inexplicabilă de voluptate pluteşte deasupra lor. Ei îi anunţă pe efebii goi din Capela Sixtină, dar nimic nu îndreptăţeşte prezenţa lor într-o *Sfîntă Familie* (1).

În august 1504, pe vremea cînd Leonardo lucra cu înflăcărare la cartonul *Bătăliei de la Anghiari*, gonfalonierul Soderini, care-l proteja cu ostentaţie pe Michelangelo, îi dă să picteze al doilea perete din sala Marelui Consiliu.

Era, dacă nu o jignire, cel puţin o lipsă de politeţe faţă de Leonardo pe care Michelangelo îl defăima făţiş.

Împins de invidie, Michelangelo desenează frenetic cartonul său şi-l termină în acelaşi timp cu Leonardo, în februarie 1505. Alesese un episod din veşnicul război dintre Pisa şi Florenţa. Fiind luaţi prin surprindere de trupele pisane, florentinii, care se scăldau, se reped pe malul fluviului pentru a-şi lua armele. Unii nu-şi pot îmbrăca hainele, fiindcă sînt uzi, alţii îşi încătărămează centurile, unul, văzut din spate, se caţără, se sprijină cu amîndouă mîinile şi priveşte în depărtare.

Cele două cartoane au fost expuse împreună în sala papii, unde lucrase Leonardo. Meritul lui Michelangelo consta în varietatea mişcărilor, măiestria anatomiei şi a racursiurilor. Nu se mai văzuseră pînă atunci la Florenţa nuduri

atît de desăvîrșit studiate. Deși compoziția era banală, deoarece Michelangelo se mărginise să așeze personajele unele lîngă altele fără cea mai mică legătură între ele, admirația noii generații s-a manifestat zgomotos. Tinerii au văzut mai ales studiul mușchilor, lucru ușor de imitat. De aceea au fost mai puțin sensibili la amețitoarea compoziție a lui Leonardo, la acel vîrtej de cai și oameni, simbolizînd dezlănțuirea pasiunilor, la construcția armonioasă și sigură a formelor, la ritmul lor, la marea izbucnire a curbelor, la subtilitatea modeleului, accentuat de estomparea misterioasă a liniilor.

Printre cei care mergeau de la un carton la altul, discutînd, comentînd, desenînd, se aflau doi tineri necunoscuți care au înțeles numaidecît strălucitoarea superioritate a lui Leonardo. Unul dintre ei, în vîrstă de douăzeci și doi de ani, se numea Rafael Santi iar celălalt, în vîrstă de nouăsprezece ani, Andrea del Sarto.

Această întrecere, în spiritul aceleia care la începutul secolului precedent îi opusese pe Ghiberti și Brunelleschi, încheie aceste mari emulații care au făcut din cetatea crinilor capitala artei. În anul următor Michelangelo, chemat la Roma de Iuliu al II-lea, va părăsi Florența. Leonardo se va întoarce la Milano, iar Rafael, la rîndul său, va deveni rivalul pe care Michelangelo îl va combate cu înverșunare.

## 2. MICHELANGELO ȘI BRAMANTE, FRESCELE DIN CAPELA SIXTINĂ

Papa îi ceruse arhitectului său preferat, Giuliano da Sangallo, protectorul lui Michelangelo, să-i facă un plan, dar ceruse același lucru și lui Bramante, care venise la Roma în timpul ultimilor ani ai pontificatului lui Alexandru al

VI-lea. De cum a văzut planul lui Bramante, Iuliu al II-lea a socotit că arhitectul din Urbino era singurul om în stare să înfăptuiască dublul proiect pe care Nicolae al V-lea îl făcuse prin 1450, fără să-l fi putut însă realiza. Era vorba, mai întîi, să dea Vaticanului, acest oraş întărit, adevărat vălmăşag de locuinţe şi turnuri, măreaţa unitate a unui palat în stil clasic ; apoi, de a reconstrui, după un nou plan, vechea bazilică Sfîntul Petru.

Gloria lui Bramante este de a fi făcut planul Sfîntului Petru, iar o mare parte din gloria lui Michelangelo este aceea de a fi înălţat cupola căreia îi va consacra în întregime ultimii douăzeci de ani ai vieţii sale. Printr-o ironie a soartei, Michelangelo, după ce l-a calomniat pe Bramante, duce mai departe proiectul acestuia. Aceasta nu trebuie să ne mire. Bramante şi Michelangelo sînt nişte fraţi care se duşmănesc. Amîndorura le-a plăcut ciudăţenia, imensitatea, colosalul, iar numele lor datorită catedralei Sfîntul Petru vor rămîne întotdeauna unite.

Cînd va fi foarte bătrîn, Michelangelo va declara că „toţi cei ce s-au îndepărtat de recomandările lui Bramante... s-au îndepărtat de adevăr".

La cererea papii, Bramante legase vila Belvedere de Vatican prin mari corpuri de clădiri. El ştiuse să rupă monotonia lungilor linii drepte împărţind curtea în terase succesive cu ajutorul unor scări monumentale şi încununase ansamblul cu o nişă ale cărei dimensiuni colosale domină palatul nou. Lipsită de utilitate, de bun simţ, de frumuseţe, această nişă aminteşte în mod supărător faţada disproporţionată de la Santa Maria d'Abbiategrasso, din Lombardia, şi nicidecum detaliile încîntătoare de la San Satiro din Milano.

Sfătuit de Giuliano da Sangallo, Iuliu al II-lea îi cere lui Michelangelo să-i ridice mormîntul în catedrala Sfîntul Petru. Proiectul tînărului sculptor l-a entuziasmat pe papă. Dar

cînd s-a hotărît să reconstruiască Sfîntul Petru a renunțat la el. După certuri rămase celebre, papa i-a propus să picteze bolta Capelei Sixtine. Michelangelo s-a supus făcînd mofturi și, timp de patru ani, din 1508 pînă în 1512, a lucrat cu înfrigurare la singura mare operă terminată în decursul lungii sale vieți.

Renunțînd la inovațiile lui Mantegna și Melozzo da Forli, care deschiseseră plafoanele transformîndu-le într-un cer în care zburau îngeri, artistul pictează pe boltă o cornișă susținută de pilaștri, sprijiniți pe triunghiuri cu laturile curbe deasupra ferestrelor, apoi rupe spațiul prin dublouri care împart bolta în nouă cîmpuri. Această arhitectură, nefirească și arbitrară, care strivește pur și simplu capela, îi dă putința să-și plaseze personajele.

Primele scene îl trădează pe sculptor : reliefări dure, lumină slabă, dar pe măsură ce înaintează, personajele cresc, capătă mai multă siguranță în mișcare, mai multă libertate ; aceasta strică, de altfel, unității ansamblului.

*Eva din Paradis* are darul de a-l entuziasma pe privitor. Atitudinea nepăsătoare și voluptoasă rămîne unică în opera lui Michelangelo, deoarece ni-l arată sensibil la farmecul formelor feminine. În tabloul *Izgonirii*, ea nu mai este decît o femeie care se schimonosește de spaimă. Capodopera pare într-adevăr să rămînă *Crearea lui Adam*. Nu se mai văd nici atitudinile complicate, nici afectarea, totul este măreț, sublim, simplu. Și cîte descoperiri admirabile ! Chiar dacă n-am pomeni decît despre degetul întins al lui Dumnezeu apropiindu-se de mîna lui Adam, uluit că se trezește dintr-un somn veșnic la atingerea fluidului divin. Michelangelo nu va mai găsi niciodată o expresie atît de potrivită pentru a reda idealul de frumusețe care îl obseda. Niciodată, nu va exprima mai bine năzuința omului către viață, către dragoste, către suferință. Gîtul umflat al lui Adam, gura întredeschisă, privirea care arată

dăruirea sufletească totală fac cu adevărat din acest om părintele oamenilor (2).

Cele douăzeci de trupuri tinere din jurul frescelor sînt atît de impunătoare încît dăunează tablourilor. Fără îndoială că *Dumnezeu binecuvîntînd lumea* pierde din măreţia sa din pricina vecinătăţii cu cei patru vlăjgani care gesticulează în jurul lui. Aşezaţi pe nişte cuburi, ei se străduiesc să-şi îndreptăţească prezenţa ţinînd cu panglici medalioanele puse între ei, ceea ce le îngăduie o mulţime de acrobaţii, atitudini încîntătoare şi căutate. Nu există nimic care să fie mai departe de goliciunea castă care caracterizează arta florentină şi arta greacă decît aceşti frumoşi efebi fremătînd de voluptate.

În Sibile şi în profeţi, Michelangelo transpune instinctele sale, le impune ceea ce este mai de neînfrînt în voinţa sa şi pictează, astfel, alături de Efebi, cele mai frumoase statui pe care le-a creat vreodată.

### 3. SCLAVII ŞI MOISE

Cînd au fost gata, frescele din Capela Sixtină au stîrnit entuziasmul. Curînd după aceea Iuliu al II-lea moare şi, în testament, cere moştenitorilor săi să-l pună pe Michelangelo să-i facă mormîntul. Acest mormînt nu va fi niciodată terminat. Michelangelo se va lăsa prins de alte lucrări şi nu le va termina nici pe ele : faţada bisericii San Lorenzo din Florenţa, mormintele Medicilor. A fost nevoie, pe cînd artistul era bătrîn, de intervenţia lui Paul al III-lea pentru a-l sili pe ducele de Urbino să accepte monumentul pe care-l vedem astăzi la San Pietro in Vincoli şi în care piesa importantă este *Moise*, restul fiind mai mult sau mai puţin bine executat de către ajutoarele sculptorului. Diverşii

sclavi, *Învingătorul* de la Signoria, *Moise* sînt martorii acestei mari opere ratate.

În timp ce *Sclavul înlănțuit* de la Luvru este cioplit cu tăieturi mari, rapide, care fac mușchii să țîșnească, *Sclavul adormit* pare a fi fost sculptat cu mîngîieri. Michelangelo a reprezentat în acest personaj una din stările sufletești care se găsește în cele mai multe dintre poemele sale, voluptatea neistovitei suferințe a dragostei.

Plîng, ard, mă topesc
Cu asta se hrănește inima mea (3).

sau

Impulsul ce mi-l dă un chip frumos !
Nimic în lumea aceasta, nu mă bucură mai mult (4).

*Sclavul adormit* își merită faima, el ne face să înțelegem, încă o dată, că inspirația nu este o vorbă zadarnică. Fără a cădea în declamatoriu, Michelangelo atinge cu el maximum de patetic și se apropie de unul din cei mai mari sculptori greci, Skopas.

Nimeni nu a fost mai aproape de Michelangelo decît Moise, acest bărbat „cu gura și cu limba grea", solul poporului său pe lîngă cumplitul Dumnezeu din Sinai și sol al acestui Dumnezeu pe lîngă poporul său neîncrezător și răzvrătit. Numindu-l „santo e terribilissimo principe", prințul sfînt și prea cumplit, Vasari, admirator al lui Michelangelo, definește foarte bine statuia. Piciorul drept bine sprijinit pe pămînt, brațele goale cu mușchi puternici dar destinși, jocul mîinilor, valurile unei bărbi ondulate, atitudinea generală a corpului, cutele unei stofe grele contribuie la măreția expresiei. Nici chiar contrastul uimitor între orbitele adînci și grelele buze senzuale nu șochează, deoarece pe fața cu pomeți ieșiți plutește o lumină misterioasă, aceeași lumină pe care Aaron și fiii lui Israel au văzut-o cînd Moise a coborît de pe muntele Sinai.

*Moise* reprezintă dezvoltarea finală a *Profeţilor* din Capela Sixtină, el păstrează încă măreţia acestora. Totuşi, în sculptură, Michelangelo nu îndrăzneşte să lase spaţiile goale pe care ştiuse să le facă atît de grăitoare cînd îl pictase pe *Ieremia*, de unde îngrămădirea de detalii, cute ale hainelor, complicarea costumului, tot felul de atribute. Pictorul l-a învăţat pe sculptor jocul umbrelor şi al luminilor, care slujesc în mică măsură arta plastică, dar adaugă farmec sculpturii.

## 4. MORMÎNTELE MEDICILOR (1517–1534)

Este foarte greu să datăm diferitele statui ale lui Michelangelo deoarece, potrivit obiceiului său, el începea mai multe deodată. Ele au fost executate în timpul lungii sale şederi la Florenţa, în cei douăzeci de ani, marcaţi de asediul şi căderea Florenţei.

*Ziua* şi *Noaptea*, *Aurora* şi *Amurgul*, *Madona Medici*, *Gînditorul* şi *Războinicul* fac parte dintre cele mai comentate opere ale sculpturii mondiale. Ele fac trecerea între arta Renaşterii şi arta nouă, fac din Michelangelo părintele artei baroce.

Contrar tradiţiei create de Vasari (5), trebuie să spunem că statuia *Gînditorului* îl reprezintă foarte probabil pe Giuliano de Medici iar *Războinicul* pe Lorenzo, duce de Urbino, prinţul lui Machiavelli, destinat să „cucerească Italia“ (6).

Contemporanii deja îi reproşau lui Michelangelo lipsa de asemănare a statuilor sale, la care el răspundea cu semeţie : „Cine îşi va da seama de aceasta peste cinci sute de ani ?“

Faima *Gînditorului* e meritată. Din fericire, statuia n-a fost terminată. Umbra aruncată de

cască pe față, atitudinea nepăsătoare, picioarele încrucișate, dosul mîinii sprijinit pe șold, singurul gest afectat, cu bărbia în mîna stîngă, cotul sprijinit pe o casetă, hainele simple contrastează cu complicațiile căutate ale *Războinicului* și cu grija cu care este migălit.

Pentru a exprima mîndria îndrăzneață care făcea să se spună că Lorenzo era mai mult Orsini decît Medici, Michelangelo are una din acele idei pe care le au numai marii artiști. Gîtul lung, nervos, musculos, ieșind ca o coloană din deschiderea pătrată a armurii larg răscroită, arată, el singur, încordarea unei voințe totdeauna prezente. Și poate mai arată și o reminiscență a frescelor lui Piero della Francesca de la Arezzo. Mîinile *Războinicului* par de o sensibilitate surprinzătoare și contrastează întrucîtva cu brutalitatea picioarelor puternice, cu un piept de hermafrodit, cu corpul plin de cute și mușchi chiar la suprafața pielii.

Departe de Roma, Michelangelo devine încă și mai roman. Evocînd școala din Pergamo, el exprimă admirabil suferința, neliniștea, mișcările tumultoase ale sufletului. Dacă el a împrumutat mușchii personajelor sale mai curînd de la Dioscuri decît din anatomie, el împrumută de la arta elenistică cutele neplăcute care brăzdează corpul *Nopții* între piept și pîntece. *Ziua*, care face pereche cu *Noaptea*, pune în evidență niște mușchi atît de puternici încît mulți critici au crezut, cu bună credință, că se află în fața unui Hercule. Dacă, datorită luminii care cade din cupolă, chipul *Nopții* este acoperit de umbră, cel al *Zilei* este luminat, ceea ce face și mai disperate găurile adînci ale ochilor.

Același contrast dintre puterea trupurilor și neputința forțelor se regăsește și în cuplul *Aurora* și *Amurgul*. În aceste opere, Michelangelo atinge maximum de expresie și de știință. Din nefericire, pentru el, frumosul e întotdeauna sinonim cu dificilul. *Aurora*, cu pîntecele ei adînc, trupul plin de sevă, chipul pe care crește disperarea, rămîne un model

desăvîrşit. Cu toate acestea, puterea clocotitoare a acestor trupuri se risipeşte la suprafaţa lor, se pierde în mii de detalii printre care ochiul se rătăceşte.

Trebuie s-o spunem cu hotărîre : nu, ansamblul capelei Medici, oricît ar fi el de măreţ, nu reprezintă nicidecum încununarea sculpturii florentine, aşa cum se spune atît de adesea ci, dimpotrivă, degenerarea ei.

Michelangelo însuşi îşi va da seama de aceasta atît de bine încît se va întoarce la izvoare, cînd va sculpta ultimele sale opere, *Pietà* din Domul din Florenţa, pentru mormîntul său, şi aceea pe care a stricat-o şi refăcut-o pînă în ultimul ceas al vieţii, *Pietà Rondanini.*

## 5. „JUDECATA DE APOI". ACTIVITATEA SA CA ARHITECT

De cum a fost înscăunat, Paul al III-lea îi cere să picteze, în absida corului Capelei Sixtine, o *Judecată de apoi.* În faţa ruinei care a rămas din ea, restaurată în mod atît de grosolan încît s-a schimbat valoarea picturii, este greu să vorbim în mod obiectiv despre această operă. Cu toate acestea, personajele sînt acolo şi nu pot nega înrudirea lor strînsă cu cele de la capela Medici.

Această frescă imensă, cea mai mare din lume, după cît se pare, are nu mai puţin de trei sute de personaje, toate goale. De multă vreme există unanimitate în privinţa faptului că *Judecata de apoi,* piesă de bravadă, este lipsită de inspiraţie, în ciuda reminiscenţelor din *Divina Comedie.* În plus, ea stabileşte definitiv „maniera" de care elevii şi urmaşii vor abuza. Stendhal rezumă admirabil impresia generală lăsată de operă. Michelangelo, spune el, „copleşeşte închipuirea sub povara nenorocirii, nu mai

rămîne putere pentru a avea curaj, nenorocirea a cuprins tot sufletul". Această definiție ne explică de ce *Judecata de apoi* a devenit simbolul Contrareformei, în ciuda nudurilor sale care vor fi acoperite cu văluri mai tîrziu.

Nimic nu amintește că, potrivit lui Dante, osîndiții sînt mai întîi nenorociții care și-au pierdut mințile (7). Îngerii Judecății, cărora un Melozzo da Forli a știut să le dea atîta măreție și nevinovăție, sînt niște oameni cumsecade mari și dolofani. Pe scurt, trebuie să constatăm că Michelangelo nu ne face să pătrundem nici în mijlocul misterului sacru, nici în mijlocul nopții osîndiților. Nicăieri nu întîlnim uimirea care la Giotto, la Fra Angelico, la Signorelli, la Rafael, pune stăpînire pe cei aleși văzîndu-l pe Cristos cel triumfător. „Cetele de îngeri, duhurile furtunii, fără aripi, cu ochii măriți de groază sau întunecați de mînie, se agață de cruce cu o forță supraomenească" (8). Chiar și capul lui Cristos ar fi de o frumusețe deosebită, dar dacă nu ar reprezenta un Cristos. Ovalul pleoapei, părul fluturînd, finețea urechei amintesc de marele pictor, dar cum să nu fii tulburat în fața acestui Hercule roman, care-i aruncă pe osîndiți în infern ?

Michelangelo va mai picta și capela particulară a papii, care nu poate fi vizitată de public. Cele două fresce, *Răstignirea Sfîntului Petru* și *Conversiunea Sfîntului Pavel,* amintesc *Judecata de apoi.* Și aici nudurile sînt numeroase. Picioare, brațe stau de-a valma iar tulburarea domnește pe pămînt și în cer. Cele două personaje principale, Cristos, forța centripetă, și Sfîntul Pavel, forța centrifugă, sînt atît de înghițite de personajele fără importanță încît centrul compoziției este ocupat de crupa calului care tocmai l-a aruncat pe Pavel la pămînt.

În aceeași vreme, Michelangelo, ca arhitect, termină palatul Farnese și realizează „marea sa invenție", piața Capitoliului, aproape așa cum o vedem astăzi. Construiește frumoasa scară a Senatului și, în fața palatului conserva-

torilor, un alt palat în aceeaşi poziţie oblică. Pentru a da Capitoliului demnitatea ce i se cuvine, aduce aici statuia lui Marc Aureliu. Pe un soclu scund, ea însufleţeşte piaţa, o măreşte.

La cererea lui Cavalieri, va face, către 1560, modelul de lemn al cupolei. Nimic nu i-a adus mai multă glorie artistului. Chiar numai mărimea ei ne uluieşte deoarece se ridică la o sută treizeci şi unu de metri de la pământ. Michelangelo a mai terminat şi tamburul pe care trebuia să se sprijine cupola, dar n-a mai apucat să vadă înălţarea ei. Trebuie văzut modelul de lemn pentru a înţelege că această cupolă formează, cu coloanele sale îngemănate, muchiile de pe laturi, marginile subţiate ale cornişelor, dinamismul masei sale, un admirabil templu.

Michelangelo a murit la optzeci şi nouă de ani, în 1564, chiar în anul naşterii lui Galilei şi a lui Shakespeare. De mai bine de treizeci de ani Renaşterea murise. În toate domeniile, sculptură, pictură, poezie, arhitectură, bătrînul Titan o reneagă şi pune temeliile artei baroce.

# VIII. RAFAEL ŞI VÎRSTA DE AUR

Memoria noastră este atît de încărcată de gînduri pămînteşti încît putem spune că acestea o îngroapă. Numai aşa se poate explica de ce sufletele nu se întorc către Dumnezeu cel care le-a creat întru dragoste şi din dragoste.

BEMBO, *Asolanii*

## 1. MICHELANGELO RĂZVRĂTITUL

Dacă toţi oamenii, chiar şi cei mai umili, sînt spartani sau atenieni, nu toţi sînt însă titani sau olimpieni. Iar artistul care nu este nici titan nici olimpian nu este un adevărat artist. Orice creator se simte angajat într-o luptă cu materia rebelă şi ştie că această luptă îi dă putinţa să capete conştiinţa operei sale. El vorbeşte cu uşurinţă de această luptă, inducînd în eroare pe aceia care-l ascultă şi cred întocmai vorbele lui, deoarece el nu vorbeşte, sau nu o face decît rar, despre o altă luptă, mai vicleană, mai ascunsă şi mai aprigă, aceea dusă împotriva demonilor din el. Viaţa lui Michelangelo nu este decît povestea acestei lupte.

Trecînd, singur, prin piaţa Sfîntul Petru, îl întîlneşte pe Rafael înconjurat de cei cincizeci de pictori care formau escorta lui — şi-i strigă cu un zîmbet batjocoritor: "Arăţi mai mult a prinţ decît a pictor !" — „Iar dumneata, ripostează Rafael, arăţi ca un călău !"

Această legendă, adevărată sau nu, are meritul de a opune două tipuri care se înfruntă de cînd lumea: titanii, care refuză să se supună sorţii, şi olimpienii, cei care găsesc sensul existenţei în acceptarea ei. În ciuda preţuirii sau a admiraţiei noastre pentru aceştia din urmă,

trebuie să mărturisim că dragostea noastră se îndreaptă către romanticii titani. Și printre aceștia, Michelangelo are privilegiul de a stîrni pasiuni.

De ce stîrnește el un asemenea entuziasm? Datorită frumuseții desenului său? Nu. Alții, Iacopo Bellini, Rafael, Leonardo da Vinci, Rembrandt au desenat cu tot atîta precizie și cu mai mult ritm decît el. Datorită culorii sale? Alături de aceea a lui Andrea del Sarto, Giorgione sau Tintoretto, a sa este aproape inexistentă. Pe vremea cînd Leonardo descoperă clar-obscurul, Andrea del Sarto culorile complimentare, Correggio simfonia Domului din Parma, el se mărginește să coloreze frescele Capelei Sixtine. Iubim așadar în el nu artistul, ci geniul capabil să exprime sentimente cu pana, cu dalta sau cu pensula.

Dar care este calitatea umană a sentimentelor lui Michelangelo? David gata să-și întindă praștia, Moise șezînd pe tron, puternic, cumplit, aproape înspăimîntător, Cristos răzbunătorul din Capela Sixtină amintesc cele mai mișcătoare accente ale Tetralogiei lui Wagner. Moise și Cristos din Capela Sixtină, ca și Wotan al lui Wagner, nu sînt trimișii lui Dumnezeu cel mai presus de toate, ci ființe ce au toate însușirile omului, pasiunile acestuia, dorințele, nădejdile lui. Și noi îi iubim pe Moise și Wotan deoarece vedem în ei, însutită, voința noastră de putere.

Cu toate acestea, printr-o contradicție ciudată, ne plac și strigătele de jale ale lui Michelangelo, chemările sale adresate unui Dumnezeu îndepărtat, atît de îndepărtat încît se pare că nu aude. Ne plac îndrăznelile sale, disprețul său față de inferiori, obrăznicia față de cei mari, ne plac pînă și slăbiciunile lui, terorile sale subite, neîntemeiate, care-l fac să plece din Florența fiindcă unul din lucrătorii lui văzuse spectrul lui Lorenzo Magnificul, sau să fugă din Roma fiindcă își închipuia că Iuliu al II-lea îl va arunca în temnița din fortul Sant'Angelo.

Totuşi, dacă ne situăm într-un punct de vedere obiectiv, sîntem siliţi să mărturisim că această exagerare, această semeţie, această neîncetată revoltă împotriva oamenilor şi a zeilor îl caracterizează pe barbar. Titanii separă, învrăjbesc, opun. Orbiţi de pulberea pe care ei înşişi o ridică, se miră că nu văd stelele. Incapabili să se supună voinţei zeilor, incapabili de a se ridica pînă la aceştia prin inteligenţă, îşi clamează durerile, dorinţele, fără a încerca să priceapă taina olimpienilor. Or, înţelepţii ştiu, spune Platon, că o legătură comună uneşte cerul şi pămîntul, zeii şi oamenii prin prietenie, cumpătare, dreptate. Şi fiindcă Leonardo da Vinci, Rafael şi Bramante sînt reprezentanţii acestei înţelepciuni, Michelangelo nu are pentru ei decît dispreţ şi sarcasm. El îşi va sfîrşi zilele cerînd îndurare, temîndu-se de mînia acelui Dumnezeu din Sinai pe care-l pictase şi-l sculptase.

Cu toate acestea, el a fost una din cele mai puternice manifestări ale geniului. Pictor, sculptor, poet, arhitect, urmărit de imaginea lui Dante, un Dante nu tocmai autentic de altfel, şi care nu ar fi păşit niciodată în cercurile Infernului, geniul său, ca şi acela al lui Dante, a fost deservit de cel mai detestabil caracter de artist din cîte s-au văzut şi care l-a făcut să piardă foarte mult. Neurastenic, ţinea la boala sa şi ştia aceasta. Nu este el acela care scrie : „Trăiesc din moartea mea şi, dacă-mi dau bine seama, sînt fericit cu o soartă nefericită. Cel ce nu ştie să trăiască din nelinişte şi moarte, să vină în focul în care ard eu“(1).

Iar la bătrîneţe :

„Avînd o inimă de pucioasă, carnea de cîlţi, oase de lemn uscat, sufletul fără cîrmaci şi fără frîu, o dorinţă cutezătoare, pofta nemăsurată, judecata oarbă, slabă şi schiloadă, nu trebuie să se mire nimeni dacă printre piedicile şi capcanele de care lumea este plină, mă aprind ca fulgerul de la cea mai mică flacără pe care o întîlnesc“ (2).

Acest om, veşnic bolnav, care veşnic geme, îşi plînge veşnic mizeria, încalecă la optzeci de ani şi moare la optzeci şi nouă, foarte bogat, admirat, înconjurat de prieteni şi de discipoli. Încă din leagăn, a avut protectori puternici : Lorenzo Magnificul îl ia în palatul său, Iuliu al II-lea îi încredinţează plafonul Capelei Sixtine şi construirea mormîntului său, Leon al X-lea îl însărcinează să ridice faţada bisericii San Lorenzo din Florenţa, Clement al VII-lea îi cere să sculpteze mormintele Medicilor, Paul al III-lea să picteze absida din corul Capelei Sixtine şi să construiască catedrala Sfîntul Petru.

Din mormîntul lui Iuliu al II-lea, care trebuia să fie un adevărat munte de marmoră, rămîn *Moise*, *Sclavii* de la Luvru, *Învingătorul* din sala Marelui Consiliu din Palazzo Vecchio din Florenţa şi statuile abia schiţate din grădinile Boboli. Din faţada bisericii San Lorenzo, care trebuie să fi fost imaginea sculpturii florentine, n-a rămas nimic, în afară de o coloană, îngropată în pămînt, iar dacă mormintele Medicilor sînt pe jumătate terminate, meritul revine stăruinţei perseverente a lui Clement al VII-lea.

Deşi a fost ucenicul lui Ghirlandaio şi al lui Bertoldo, elevul lui Donatello, deşi s-a spus în glumă că „donatelliza", nimic nu este mai departe de sculptura florentină decît sculptura sa. Trecînd de la *Sfîntul Gheorghe* al lui Donatello, sau de la *David* al lui Verrocchio, la mormintele Medicilor, intrăm în altă lume, lumea romană. Căci Roma, Roma antică, a fost patria sa spirituală şi de aceea în Capela Sixtină personajele pe care le-a pictat pe plafon strivesc sub greutatea trupurilor lor frescele florentinilor.

Cînd l-am aprobat pe Berenson, care pretindea că Michelangelo „termină ceea ce Masaccio abia schiţase : tipul omului făcut pentru a stăpîni pămîntul şi, cine ştie ? poate şi cerul ?" (3) am greşit. Mai întîi este cu totul nedrept să folosim verbul a schiţa vorbind despre Masaccio deoarece personajele sale, ca şi acelea ale lui

Giotto şi Rafael, oferă însuşi tipul desăvîrşirii prin echilibrul corpului, sufletului şi al spiritului lor artistic. Apoi, Michelangelo, departe de a fi înţeles lecţia lui Masaccio, despoaie omul de darul său spiritual pentru a-l închide într-o carapace grosolană de carne, nelinişte, durere, dorinţă, şi zadarnică voinţă de putere. Că această carapace, de esenţă mai curînd romană decît florentină, este, uneori, minunată şi patetică, nimeni nu se îndoieşte.

## 2. UN ALT TITAN: IULIU AL II-LEA, OMUL CU DOUĂ FEŢE

Istoria ne oferă puţine pilde atît de grăitoare ca cea a acestui frate intelectual şi sentimental al lui Michelangelo care a jucat un rol de prim plan în istoria Europei. Giuliano della Rovere este unul din italienii care, din punct de vedere politic, a făcut Italiei cel mai mult rău dar, din punct de vedere artistic, a contribuit cel mai mult la strălucirea ei. În comparaţie cu spaniolul Alexandru al VI-lea, el este un politician cu vederi înguste. În cîţiva ani, a distrus, cu intrigile sale, două sute de ani de echilibru şi a întors peninsula la vremurile cînd monarhii străini se certau pentru pămîntul ei şi pentru patronarea Sfîntului Scaun. Dacă francezii şi spaniolii posedau acum două mari state italiene, Milano şi Neapole, el era răspunzător de aceasta.

Ura este un prost sfetnic, spune înţelepciunea populară. Or, Iuliu al II-lea, în politică, nu acţiona decît din ură. Din ură faţă de familia Medici, sprijină planurile vărului său, Girolamo Riario, şi se amestecă, direct sau indirect, în

conjurația Pazzilor ; din ură față de Alexandru al VI-lea, provoacă intervenția franceză și intră în Roma alături de Carol al VIII-lea ; din ură față de Cezar Borgia, se aliază cu Gonzalvo de Cordoba ; din ură față de venețieni, ultima mare putere italiană, se alătură lui Ludovic al XII-lea ; din ură față de Ludovic al XII-lea, trece de partea spaniolilor. Cînd, în sfîrșit, i se vor deschide ochii și va vedea relele de care este răspunzător și va repeta strigătul lui Petrarca : „Afară cu barbarii din Italia !“ va fi prea tîrziu. Barbarii, pe care el i-a adus, s-au instalat în Italia pentru patru sute de ani.

Acest papă cu coif nu era nici măcar un bun militar. Pe cînd era cardinal, fusese învins de un condotier mărunt ; ca rege al Romei, va striga : „Ferrara, jur pe trupul lui Dumnezeu că te voi învinge !“ N-a învins Ferrara și dacă nu a căzut într-una din acele capcane pe care le întindea altora, o datorează lui Bayard care comanda trupele Ferrarei și care s-a opus la aceasta din loialitate (4). Intrînd în Bologna îl pune pe Michelangelo să-i facă o statuie de bronz. Dar, peste cîțiva ani, familia Bentivoglio s-a întors și statuia, sfărîmată, a fost, culmea umilinței, vîndută ducelui de Ferrara, care a transformat-o într-un tun botezat, în rîs, Iuliana. La moartea sa, în 1513, regelui Romei nu-i rămîn decît cuceririle lui Cezar Borgia.

Acest om, violent, capricios, iute la mînie, reia vastul proiect al lui Nicolae al V-lea. Și poate să o facă. Nu are el oare în jurul său pe Giuliano da Sangallo, arhitect preferat al Magnificului Lorenzo, pe Bramante din Urbino, pictorul și arhitectul fostului său complice Ludovic Maurul ? Deși aveau vreo șaizeci de ani, ca și el, Bramante și Sangallo socotesc, ca și el, că viitorul este al lor. Trebuie făcut ceva măreț, dar repede. Sfîntul Petru, unde Michelangelo trebuia să ridice mormîntul Sanctității Sale, va fi dărîmat în parte și fără întîrziere.

Arhitectura este o manifestare de putere, toţi cuceritorii ştiu aceasta, încă de pe vremea faraonilor şi a regilor Babilonului. Atîta vreme cît noile construcţii vor dura, posteritatea va cunoaşte şi admira pe titanul constructor.

Dar iată că Iuliu al II-lea ni se arată sub o înfăţişare neaşteptată. Cei doi arhitecţi savanţi pe care-i cunoaşte de mulţi ani îl derutează, mai mult sau mai puţin, prin atitudinea lor, vorbele lor, modul de a lucra, modul de a vedea. Îi amintesc de Federigo di Montefeltro şi încă şi mai mult de fiul acestuia, Guidobaldo care, putînd să se răzbune pe Cezar Borgia oricînd ar fi vrut, dorea să i se facă dreptate. În cursul vieţii sale, nu l-au interesat savantele trăncăneli ale umaniştilor, cu toţii, în mai mare sau mai mică măsură, admiratori ai acelui Platon al Medicilor, dar florentinul Sangallo şi urbinatul Bramante au cultură, au o înţelepciune, a cărei sursă doreşte s-o cunoască. Va pune să i se citească *Divina Comedie* iar Bramante îi va explica sensurile ei multiple. Orizonturi neaşteptate se deschid. Platon, Aristotel, Marsilio Ficino nu mai sînt doar nişte nume discutate sau pe care filozofii şi le servesc drept argumente, ci devin realităţi vii. Titanul descoperă în el fibra olimpiană ascunsă în orice om civilizat. În acel moment apare Rafael.

### 3. RAFAEL (1483–1520) ŞI IULIU AL II-LEA

La douăzeci de ani, după patru ani de învăţătură la Perugino, al cărui supus elev părea a fi, pictează, pe neaşteptate, *Logodna Fecioarei*, o minune de compoziţie, lumină, claritate. Timp de alţi patru ani, va mai picta la Florenţa acele Fecioare cu care se mîndresc multe muzee : *Madonna del Granduca*, *Madonna*

*Tempi, Madonna del Prato, Madonna Alba, Madona cu sticletele,* aceea numită *Frumoasa grădinăreasă.* În opt ani de ucenicie aspră, a învăţat meseria de pictor şi de om.

Fără îndoială, Bramante l-a învăţat ceva, dar la ce i-ar fi folosit învăţătura acestuia dacă el n-ar fi fost elevul inteligent al experienţei, prietenul lui Baldassare Castiglione, „intimul" lui Guidobaldo şi al Elisabetei di Montefeltro. Avem o dovadă de necontestat a sentimentelor lui Rafael faţă de Iuliu al II-lea şi anume portretul papii pe care l-a pictat trei ani mai tîrziu.

În ciuda strălucirii, a tronului şi a purpurii, ceea ce a văzut Rafael încă din prima clipă este singurătatea interioară a acestui bărbat cu sprîncenele zburlite, cu privirea adîncă, atît de aspră şi atît de duioasă. A înţeles de la prima vedere că aceste mîini frumoase, voluptoase şi crude, cu degetele subţiri, pline de smaralde şi rubine, nu erau făcute numai să zgîrie ci şi ca să mîngîie. Cu o minunată presimţire, el a interpretat, în faţa brăzdată mai mult de patimi decît de vîrstă, trăsături imperceptibile, ascunse celor ce se aflau în mod obişnuit în jurul pontifului, şi cînd i-a vorbit, el s-a adresat fiinţei de nimeni cunoscută, liricului refulat.

Iuliu al II-lea nu a fost nici cucerit, nici sedus, a fost uluit. Atîta graţie, măreţie, înţelegere într-un zîmbet filial l-au răvăşit. Acest tînăr cu gesturi simple, cu ochi înflăcăraţi, nu era un pictor ci un sol misterios pe care i-l trimitea soarta pentru a-şi înfăptui dorinţele cele mai ascunse, cele pe care nu şi le împărtăşea nici măcar lui însuşi.

Dacă Michelangelo, în Capela Sixtină, crea lumea aşa cum o vedea şi o simţea Iuliu al II-lea, Rafael exprima dorinţa care sălăşluieşte în sufletul tuturor celor care sînt cu adevărat violenţi, cu adevărat păcătoşi, cu adevărat îndrăzneţi: dorinţa de a se dezminţi într-o viziune de pace, curăţenie, armonie.

Întrucît cerul îl copleşea, dîndu-i doi artişti capabili să exprime modalitatea umană, el avea să-i stimuleze punîndu-i la o binefăcătoare întrecere. Dacă binevoia să oficieze în prezenţa titanilor unuia, uriaşi care vor mereu să pună stăpînire pe cer, faptul se explică prin aceea că, uitîndu-se la ei, simţea mai adînc mizeria neputinţei omeneşti, nu mai era atunci decît un biet preot, care cere ajutorul divinităţii, dar n-ar fi vrut, n-ar fi putut să trăiască mereu în prezenţa lor. Numai personajele celuilalt aveau parte de graţie, o purtau în ele ca pe un har care nu are nevoie de nici o justificare. strălucește în jurul lor, le scaldă într-un zel aprins aşa cum soarele încălzeşte pînă şi cele mai umile plante ale creaţiunii. Dacă ar voi să trăiască într-o plenitudine binefăcătoare, numai printre aceste fiinţe imaginare ar putea s-o facă. Prin urmare Rafael va picta apartamentele pe care şi le rezervase la Vatican. De cîteva luni, un grup de pictori celebri le împodobeau, dar n-are a face ; frescele vor fi şterse, pictorii concediaţi, li se va plăti atît cît vor cere.

În bucuria triumfului, Rafael a protestat cu vehemenţă. Mai erau şi alte camere la Vatican, Sanctităţii Sale îi va părea rău mai tîrziu, dacă nu după picturile lui Perugino, cel puţin după acelea ale lui Sodoma, care rezumau un moment unic din frumuseţea lumii. Dar cu cît pictorul vorbea mai mult, cu atît Sanctitatea Sa îi preţuia mai mult generozitatea şi renunţa mai puţin la planurile sale ; şi fiindcă era om dintr-o bucată, a poruncit ca frescele să fie numaidecît şterse. Ceea ce dorea el era ca tînărul pictor să picteze viziunea lui, întreaga lui viziune, nimic altceva decît viziunea lui (5).

Această viziune se va numi, mai întîi, *Exaltarea Sfintei Treimi*, *Școala din Atena*, *Parnasul*, *Virtuțile*, pe care le va picta în aceeași cameră, cea a Semnăturii.

Nu mai știm nici măcar la ce folosea această sală, unii vor să facă din ea biblioteca papii, alții presupun că denumirea ei ar indica o sală de audiențe unde papa ar fi înmînat în mod solemn bulele întărite cu sigiliul pontifical. Așa vrea și tradiția. Să ne închipuim, prin urmare, pe Iuliu al II-lea, Leon al X-lea, Clement al VII-lea și Paul al III-lea dînd o audiență solemnă, așezați într-un mare jilț sculptat, cu fața încadrată de o bonetă roșie tivită cu puf alb de lebădă, cu umerii acoperiți de o mantie de mătase cu ape, așa cum i-au pictat Rafael Sebastiano del Piombo și Tițian.

Capul creștinătății apărea înconjurat de cei mai mari poeți ai tuturor timpurilor, de filozofii cei mai măreți, dominați de personalitățile lui Platon și Aristotel, în cele din urmă împăcați Cu toții, antici și moderni, poeți păgîni și profeți evrei, apostoli și sfinți, papi și cardinali, slăveau într-un glas taina Sfintei Treimi.

Or, noi vedem, nu numai pe Platon purtînd sub braț opera sa *Timeu*, care vestește coborîrea Sufletului lumii pe pămînt, nu numai pe Aristotel avînd în mînă *Etica*, aceea care-l învață pe om să ajungă la nemurire prin gîndirea pură, dar mai vedem, alături de un papă care poate fi Bonifaciu al VIII-lea, profilul aspru al lui Dante, cel ce explică sfintele mistere. Se spune mereu că unul din personajele care se află în spatele lui ar fi Savonarola Afirmație gratuită. Dat fiind că-l cunoscuse pe Fra Bartolomeo la Florența și că văzuse portretul călugărului-dictator, Rafael l-ar fi copiat așa cum îl reproduce pe acela al lui Dante. Pe lîngă aceasta, Savonarola avea patruzeci și șase de ani cînd a sfîrșit-o atît de tragic, pe cînd călugărul din frescă are șaptezeci. Nimic

din atitudinea fanatică a lui Savonarola nu l-ar fi putut ademeni pe discipolul filozofilor creştini.

Pentru a înţelege concepţia acestor fresce, măreţia lor spirituală, să ne amintim că însuşi Dante, condus de Vergiliu, necutezînd să-i treacă în Purgatoriu pe poeţii şi filozofii antichităţii, îi lasă într-o sferă liniştită între Infern şi Purgatoriu. Aici, Apolo şi Muzele se alătură poeţilor şi filozofilor pentru a slăvi coborîrea Sufletului lumii.

La fiecare curbă, acele curbe care dau picturii sale un caracter atît de deosebit, se ghiceşte acordul tainic dintre Rafael şi subiectul său. Pictează într-o asemenea euforie încît în ultima clipă adaugă personaje pe care le vom căuta zadarnic în desenele pregătitoare. Astfel, în *Parnas,* femeia în galben, văzută din spate, care susţine cu atîta rafinament echilibrul celor două grupuri, subliniază ritmul ansamblului ; în sfîrşit, în *Şcoala din Atena* îl pictează pe Michelangelo izolat, cufundat cu tristeţe în sine (6).

Dar titanul s-a încăpăţînat în a nu înţelege mesajul de împăcare al olimpianului.

Camera Semnăturii, ca şi celelalte Stanţe, a fost deteriorată în mod voit de către mercenarii lui Carol Quintul, cu prilejul jefuirii Romei. Cazaţi în Stanţe de vreun duşman monstruos al artei, mercenarii se amuzau scoţînd ochii personajelor cu vîrful lăncilor. Paul al III-lea l-a pus pe Sebastiano del Piombo să repare stricăciunile. Nu mai vedem aşadar decît o imagine ştearsă a operei lui Rafael, retuşată mai tîrziu de nenumărate ori.

Totuşi, în ciuda atîtor pîngăriri, nu există pe pămînt un loc care să exprime cu mai multă strălucire măreţia, decît Camera Semnăturii.

Pentru a înţelege cum se cuvine noutatea artistică a acestor fresce, este de ajuns să contemplăm înainte pe cele executate de florentini şi de Michelangelo în Capela Sixtină. Cele ale florentinilor, oricît de frumoase şi interesante ar fi ele, sînt puse una lîngă alta, fără nici o legătură de culoare sau de formă, întocmai ca nişte tapiserii. Michelangelo, construind absurda sa arhitectură fictivă în care privirea se rătăceşte, nu ţine seama nici de frescele florentinilor, nici de spaţiul real. Punctul său de vedere este tot acela din Quattrocento : fiecare artist foloseşte la maximum numărul de metri ce i se pun la dispoziţie, fără a ţine seama de ceilalţi. Totuşi, Masaccio şi Benozzo Gozzoli se supuseseră unei concepţii generale cînd au pictat capela Brancacci şi capela din palatul Medici. În pictura ce-l reprezenta pe împăratul bizantin, Gozzoli ţinuse chiar seamă de nuanţele verzi din tabloul de altar al lui Fra Filippo.

Mai era o a treia operă care respecta unitatea, operă pe care o putem socoti prima din marele stil, *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci. Este îndoielnic însă ca Rafael să se fi dus vreodată la Milano. În schimb, datorită lui Bramante, putea să-i cunoască desenul.

Fapt este că Rafael inaugurează un stil pictural echivalent cu marele stil arhitectural al lui Brunelleschi. Simplitatea, claritatea, măsura, adaptarea la spaţiu sînt principalele sale caracteristici. Personajele nu se mai înghesuie unele în altele ca în frescele din Quattrocento. Fiecare figură există în sine ; poate fi desprinsă din ansamblu şi prin aceasta ea va fi şi mai frumoasă. O altă calitate a marelui stil este suprimarea detaliului care, la cei din Quattrocento, năpădea atît de adesea spaţiul încît înăbuşea tema principală. Nu se mai văd animale inutile şi încîntătoare, mobile mari

lucrate cu iscusință, flori care răsar peste tot, construcții fantastice, îndrăgite de Ghirlandaio, orașe antice pe stînci ce stau să cadă, atît de dragi lui Mantegna, femei ce duc fructe și care aleargă numai pentru a-și flutura gătelile.

Leonardo da Vinci, cel dintîi, înlătură detaliile de prisos și construcțiile decorative pe care le mai găsim încă în a sa *Închinare a magilor* de la Florența. Construcția în piramidă, așa cum o folosește el pentru prima dată în *Fecioara din grota cu stînci* dădea putința de a introduce tot ce poate ajuta la desăvîrșirea triunghiului, dar nu îngăduia în jurul lui decît peisajul. *Sfînta Ana, Frumoasa grădinăreasă* a lui Rafael, *Mila* lui Andrea del Sarto, toate trei la Luvru, ating, prin perfecțiunea piramidei, culmea rafinamentului și a sobrietății.

Peisajul, ireal la Leonardo, nu se mărginește să dea un cadru personajelor, el devine un element esențial al compoziției. Mai realist la Rafael și la Andrea del Sarto, acest peisaj deschide căi pe care elevii lor nu le-au văzut de loc, dar care anunță pe Constable și Școala de la Barbizon.

Nu există poate un peisaj mai scăldat în lumină aurie decît acela din *Frumoasa grădinăreasă* de la Luvru, sau cu un verde mai luminos decît cel din *Madonna Alba* de la Ermitaj, sau din *Madonna del Prato* din Viena.

Studierea anatomiei, atît de dragă fraților Pollaiuolo, lui Leonardo da Vinci și lui Michelangelo, care a vrut să scrie un tratat împreună cu medicul său, duce la o cunoaștere adîncă a corpului omenesc. Numele lui Signorelli și Michelangelo rămîn legate de apoteoza nudului în pictură. Rafael, Andrea del Sarto, Sodoma și Giorgione, ultimii patru mari pictori ai Renașterii, pictează nuduri de o frumusețe care mișcă și vrăjește. Nu vom privi niciodată *Galateea* lui Rafael, *Roxana* lui Sodoma, sau *Venera* de la Drezda fără a fi străbătuți de un fior de admirație. *Cristos biciuit* de Bramante, de la Milano, *Sfîntul Sebastian* al lui Sodoma, de la

Florența, oferă un amestec de prezență carnală și spirituală fără asemănare în arta occidentală.

Ceea ce vădește adevărul adînc al artei unui Rafael, sau Andrea del Sarto, este faptul că, aproape întotdeauna, ei renunță să facă paradă de cunoștințele lor. Ca și Leonardo, ei studiază mișcările corpului gol înainte de a-l acoperi cu stofe. Studiile care au ajuns pînă la noi explică bogăția pliurilor care lasă să se ghicească frumusețea trupurilor.

Aceste opere, concepute ca o arhitectură, ne arată de asemenea și ce ar fi ajuns arhitectura din Cinquecento dacă s-ar fi putut dezvolta liber. Marea navă a *Școlii din Atena*, peristilul *Buneivestiri* a lui Andrea del Sarto, atîtea alte construcții armonioase, care ne încîntă în pictură, n-au fost niciodată executate. În sfîrșit, compoziția picturală a noilor maeștri ajunge atît de desăvîrșită încît nu s-ar putea adăuga sau înlătura nici cel mai mic detaliu fără a strica armonia ansamblului. Și, totuși, aceste însușiri tehnice nu sînt decît suportul spiritului. În ziua în care acest spirit va dispare, din nenorocire, zi foarte apropiată, formele imitate își vor pierde strălucirea și nu vor mai fi decît emfază.

## 6. LEON AL X-LEA (1475–1521)

Alungat, la nouăsprezece ani, din Florența, Giovanni de Medici avusese parte de nerecunoștința omenească. Porțile mănăstirii San Marco, construită și îmbogățită de bunicul său Cosimo, se închiseseră în fața lui în urma poruncii lui Savonarola. În toiul iernii, se dusese la Bologna al cărei senior îl primise fără bucurie, temîndu-se de dușmănia noului dictator. În cele din urmă, ducele și ducesa de Urbino

i-au oferit un adăpost unde regăseşte atmosfera din casa părintească. Dacă anturajul Magnificului alcătuia o familie aleasă, în schimb, palatul Urbino se numea „hanul veseliei" (7). Tînărul cardinal era însoţit de vărul său Giulio şi de fratele său Giuliano, amîndoi în vîrstă de şaisprezece ani. Baldassare Castiglione face din Giuliano unul din personajele principale din *Curteanul*. Ni-l prezintă ca pe un tînăr înflăcărat, de o veselie neobosită, apărător elocvent al calităţilor şi virtuţilor feminine. Rafael îi va face mai tîrziu portretul (8), unul din cele mai frumoase din lume.

Posedînd o parte din veniturile sale, cardinalul se hotărăşte să călătorească. Îşi alege vreo doisprezece cavaleri, îi echipează la fel ca pe el şi, împreună cu Giulio, porneşte, astfel deghizat, să cunoască principalele ţări.

S-a dus la Veneţia, a străbătut Brenner-ul, Tyrolul şi Bavaria. La Ulm, acest grup de călăreţi, fără căpetenie şi fără servitori, a trezit bănuielile străjerilor din oraş. Cînd Giovanni de Medici, pentru a ieşi din încurcătură, declară că este cardinal, neîncrederea sporeşte. În sfîrşit, întrucît aceşti tineri domni pomeneau de protecţia împăratului, au fost conduşi, sub pază bună, la Maximilian. Jenat de cele întîmplate, împăratul îi dă cardinalului scrisori de recomandaţie către fiul său, Filip cel Frumos, guvernatorul Ţărilor de Jos, care a primit foarte bine micul grup de călăreţi. După o şedere în Flandra, unde banca Medici avea sucursale, cardinalul se hotărăşte să treacă prin Franţa. Nefericită idee. Pe drumul spre Rouen, a fost arestat împreună cu tovarăşii săi, închis şi apoi întors la graniţă, fără nici un fel de consideraţie pentru rangul şi familia lui.

Prin anul 1500, Giovanni de Medici se instalează la Roma în minunatul palat al familiei sale, actualul Senat. Aici a strîns manuscrise, le-a pus la dispoziţia studenţilor care se puteau duce la palat să lucreze acolo (9). Îi primea cu prietenie pe toţi florentinii care locuiau la

Roma, chiar dacă erau dintre Furioşi sau Tînguitori. Cu cît se scurgea timpul, cu atît amintirea familiei Medici căpăta aureolă. Bunăvoinţa tînărului cardinal, prietenia lui Giuliano, iscusinţa lui Giulio contribuiau la reînvierea amintirii unui trecut strălucitor. Gonfalonierul Soderini, străduindu-se să menţină echilibrul între cele trei partide, nu mulţumea pe nimeni. O lovitură de stat era, prin urmare, uşoară. Ea a avut loc în 1512. Giuliano, însoţit de nepotul său Lorenzo, fiul lui Piero, care tocmai împlinise douăzeci de ani, a intrat în cetate în aclamaţiile mulţimii. Cei doi Medici s-au dus numaidecît la căpeteniile adversarilor lor pentru a-i linişti. Nu au avut loc represalii.

În anul următor, cardinalul ajungea papă, la treizeci şi opt de ani. Colegiul cardinalilor, sătul de isprăvile militare ale lui Iuliu al II-lea şi de scandalurile celor trei pontificate precedente, îl alesese datorită tinereţei lui, purităţii moravurilor şi întinselor sale cunoştinţe.

Şef neoficial al Republicii florentine, el va putea, în cursul unei domnii care se spera să fie lungă, restabili ordinea la Roma, în Statele Pontificale şi în Italia. Pentru prima dată, Suveranul Pontif era un personaj, atît de puternic şi lumea aştepta de la el ca, prin diplomaţie sau pe calea armelor, să-i alunge pe barbari. Tînărul Lorenzo, stăpîn pe Urbino, se pregătea să pună mîna pe Siena şi pe Piombino, dar moare în 1519. Cu trei ani mai înainte, Giuliano, pe care Leon al X-lea nădăjduia să-l aducă pe tronul Neapolului, murise după ce se căsătorise cu sora Luizei de Savoia. Nu mai rămîneau decît doi băieţi nelegitimi. Alexandru, fiul lui Lorenzo, şi Ippolito, fiul lui Giuliano. Toate planurile politice ale lui Leon al X-lea se prăbuşeau ; dar el nu are decît patruzeci şi patru de ani ; îi încredinţează lui Giuliano de Medici cîrmuirea Florenţei şi-l creşte cu grijă pe micul Ippolito la Vatican.

Planurile sale politice nu-l fac să uite că el este papa. Pentru a lupta împotriva conci-

liului din Pisa care, la îndemnul lui Ludovic al XII-lea, trebuia să-l răstoarne, Iuliu al II-lea convocase conciliul de la Lateran ; Leon al X-lea se foloseşte de acest prilej, chiar în anul înscăunării sale, pentru a combate pe cei care pretindeau, ca şi Averroes, că sufletul universal este acelaşi în toţi oamenii, o veche erezie care data din Evul Mediu.

Încă de la începutul pontificatului său, el continuă lucrările începute de Iuliu al II-lea, construirea catedralei Sfîntul Petru, construcţiile din Vatican, terminarea Stanzelor. Rafael este prietenul prietenilor săi. El preţuieşte arta, cunoştinţele, caracterul tînărului. Relaţiile lor personale se transformă repede într-o vie afecţiune. Amîndoi vor ca Roma să devină o imensă Cameră a Semnăturii, cetate frăţească unde toţi oamenii se vor înfrăţi, împăcaţi în sînul aceleiaşi religii.

## 7. RAFAEL ARHITECT. „ELIBERAREA SFÎNTULUI PETRU"

Cînd Iuliu al II-lea îi ceruse lui Bramante să-i explice limpede planul catedralei Sfîntul Petru, bătrînul arhitect răspunsese : „Voi lua bolta Panteonului şi o voi înălţa pe arcurile basilicii lui Constantin". Reînnodînd firul cu arta bizantină, inspirîndu-se poate din Brunelleschi, din Giuliano da Sangallo şi poate şi din biserica San Lorenzo din Milano, Bramante concepe un mare pătrat traversat de cele patru braţe ale unei cruci greceşti.

Cînd el a murit, în 1514, la vîrsta de şaptezeci de ani, Leon al X-lea a încredinţat conducerea lucrărilor lui Rafael. Cu toată admiraţia lui pentru Bramante, Rafael părăseşte planul în formă de cruce grecească şi revine la cru-

cea latină. Cînd Paul al III-lea îi va încredința conducerea lucrărilor lui Michelangelo, acesta va relua planul în formă de cruce grecească al lui Bramante și va ridica cupola cea mai frumoasă din lumea creștină. Cînd Carlo Maderna va termina, în sfîrșit, construcția, el va relua, la rîndul său, planul lui Rafael.

Sub pontificatul lui Leon al X-lea, activitatea lui Rafael o amintește pe aceea a lui Fidias sub Pericle. El este cel ce conduce, cel ce înnoiește Roma. Bancherul Chigi îi cere să construiască o capelă în Santa Maria del Popolo, să picteze fresce în vila sa de la Trastevere, vestita Farnesina, unde dădea serbări rămase legendare. Avînd prea mult de lucru, Rafael face ceea ce au făcut toți marii maeștri ai Renașterii, face numai desenele ; elevii săi le execută. Totuși, ademenit de *Nunta Roxanei,* o va picta cu mîna sa pe *Galateea* dar nu o va termina.

Cu toate acestea, în Stanze, va picta încă o capodoperă cum rar se vede : *Eliberarea Sfîntului Petru.* N-a mai rămas din ea decît o imagine retușată îngrozitor, dar simțim încă prezentă misterioasa sa putere de evocare. El împarte fresca în trei scene foarte bine unite între ele. La stînga, soldații romani dorm sub clar de lună. Unul dintre ei, auzind zgomot, apucă o torță și-i trezește pe ceilalți. Flacăra torței, lumina lunii strălucesc pe căști. La mijloc, îngerul îl trezește pe Sfîntul Petru, legat cu lanțuri între doi soldați care stau în picioare, dar și ei cufundați în somn. La dreapta, îngerul, ținîndu-l de mînă pe Sfîntul Petru, coboară scara închisorii.

Contrastul dintre cele două lumi, reprezentate prin soldații grei ca bronzul și îngerul străveziu, înconjurat de lumină, depășește în privința inspirației lirice *Visul lui Constantin* de Piero della Francesca. O dată mai mult, Rafael face sinteza tuturor încercărilor artistice și le contopește laolaltă datorită lirismului său spiritualizat. Ca și în *Școala din Atena,* fiecare

detaliu este de un veridic desăvîrşit, şi cu toate acestea ne transportă în afara acestei lumi. Priviţi-l pe Sfîntul Petru adormit, încrezător în voinţa divină, priviţi chipul său uimit cînd îngerul îl ia de mînă, priviţi reflexele luminii răspîndite de înger pe căştile celor doi paznici cufundaţi într-un somn greu, priviţi în sfîrşit înalta artă a compoziţiei care constă în faptul că a transformat în avantaj dificultăţile unui spaţiu în chip nefericit găurit de o fereastră.

Copiile după *Eliberarea Sfîntului Petru* au fost numeroase. Una din cele mai celebre, aceea a lui Dominichino, din San Pietro in Vincoli, arată ceea ce deosebeşte geniul de talent.

*Eliberarea Sfîntului Petru* şi *Grădina măslinilor* a lui Tintoretto sînt manifestările cele mai uluitoare şi fără îndoială cele mai spiritualizate ale tehnicii clarobscurului.

## 8. URMĂRILE OPERELOR LUI RAFAEL. GOETHE ŞI „MADONA SIXTINĂ". NIETZCHE ŞI „SCHIMBAREA LA FAŢĂ"

S-a pus întrebarea de ce Rafael, care lăsa pe seama elevilor tablourile sale, dăruite de Leon al X-lea sau de tînărul Lorenzo lui Francisc I, a pictat în întregime cu mîna sa *Madona Sixtină*, pentru călugării negri de la San Sisto din Piacenza. Opera ne dă ea însăşi răspunsul : dintr-o necesitate ineluctabilă. Pe cîtă vreme pentru toate operele lui Rafael găsim desene şi adesea desene pentru opere care n-au fost niciodată executate, pentru *Madona Sixtină* nu există nici unul.

Renaşterea coborîse Fecioara din cer pe pămînt, iar sienezii făcuseră din ea o mamă care, foarte omeneşte, îşi alăptează pruncul. *Ma-*

*dona Sixtină* plutește din nou pe nori, demnă de toate epitetele lui Dante, „plină de îndurare, umilință, blîndețe, bunăvoință". Prin concepția sa, ea se apropie de *Fecioara sfintei înțelepciuni* care împodobește absida Domului din Torcello.

Goethe l-a descoperit pe Rafael, în timpul călătoriei sale în Italia, cînd a văzut *Sfînta Cecilia* din Bologna. „Am văzut cu ochii mei ceea ce știam dinainte, scrie el ; Rafael a făcut întotdeauna ceea ce doreau ceilalți să facă" (10).

De atunci, Goethe, care are simțul valorilor, deci al ierarhiei spirituale, recunoaște importanța operelor lui Rafael pentru dezvoltarea spiritului omenesc. Patru artiști, spune el, au avut asupra lui o înrîurire covîrșitoare, adîncă și trainică : Homer, Spinoza, Shakespeare și Rafael. Avea în casa sa din Weimar, nu numai numeroase reproduceri după picturile și desenele lui Rafael, între altele cele ale cartoanelor pentru tapiserii (11), dar avea chiar și o copie după craniul lui Rafael. Cînd David d'Augers vine la Goethe pentru a-i face bustul, el zărește, spre marea lui mirare, acest craniu încoronat cu lauri, pus pe masa din salon.

Pe vremea aceea Goethe termina opera capitală a vieții sale, aceea pe care o începuse de tînăr, *Faust*. Or, pentru a termina această operă extraordinară care părea un rămășag dintre Dumnezeu și Satana în care miza este omul, el face să apară Mater gloriosa care înțelege, iartă și izbăvește.

Această viziune finală îi este inspirată de *Madona Sixtină* căreia i-a și consacrat cîteva versuri revelatoare pentru seriozitatea credinței lui :

Cea dintîi imagine a mamei, regină peste femei,
Un penel vrăjit i-a dat viață.
Înfiorat, în ciuda rangului său, un bărbat îngenunchează ;
O femeie tăcută se lasă dusă de extaz.

„Studiul operelor lui Rafael, va spune el altă dată, a fost una din marile bucurii ale lungii mele vieţi."

Ultima operă a lui Rafael, acea *Schimbare la faţă* neterminată pe care Giulio Romano o va termina, din nenorocire, desfigurîndu-o, pune o problemă căreia numai Nietzsche, pe vremea aceea în toată strălucirea geniului său, îi găseşte adevărata dezlegare. Rafael, ca şi Leonardo şi Andrea del Sarto, avea conştiinţa luptei dintre lirismul apollinic, expresie a olimpienilor, şi drama dionisiacă, manifestare a titanilor. El împăcase întotdeauna în el extremele dar, într-o zi, într-unul din acele momente de inspiraţie pe care numai el le-a avut, le-a dat un chip.

Cînd Nietzsche va voi să explice, în *Naşterea tragediei,* deosebirea esenţială dintre inspiraţia dionisiacă şi inspiraţia apollinică, la *Schimbarea la faţă* se va gîndi. Această pictură este alcătuită din două scene deosebite. O mulţime agitată se învîrteşte în jurul unui copil epileptic, care vede, în partea de sus a tabloului, *Schimbarea la faţă:* Cristos înălţîndu-se la cer înconjurat de Moise şi de Ilie în timp ce trei apostoli uluiţi îşi acoperă ochii. Iată textul lui Nietzsche:

„Partea de jos a tabloului, cea cu copilul posedat, hamalii disperaţi, ucenicii împietriţi de spaimă, ne înfăţişează spectacolul veşnicei dureri originale, principiu unic al lumii. *Aparenţa* este aici un reflex, o contraaparenţă a veşnicului conflict, părintele lucrurilor. Din această aparenţă se ridică atunci, ca un parfum de ambrozie, o lume nouă de aparenţă, uluitoare viziune a celui mai pur extaz, beatitudine contemplativă a privirii clarvăzătoare, dar impercetibilă acelora care sînt sclavii primei aparenţe. Vedem, în acelaşi timp, simbolizate într-un mod neasemuit, prin artă, lumea de frumuseţe apollinică şi prăpastia pe care o ascunde ea de obicei: înspăimîntătoarea înţelepciune a lui Silen (12). Pricepem astfel, prin

intuiţie, necesitatea lor reciprocă. Apolo devine imaginea divinizată a principiului de individuaţie în care se împlinesc scopurile veşnice ale acelui Unu primordial : eliberarea prin viziune, prin aparenţă. Cu atitudini sublime, Rafael ne spune că lumea suferinţei este necesară deoarece, îndemnat de ea, individul poate să creeze viziunea eliberatoare. Atunci, pierdut în contemplarea acestei viziuni, el rămîne liniştit şi foarte senin, în barca sa uşoară, dus încoace şi în colo de valurile mării."

Rafael, simbolul însuşi al Renaşterii, sinteză a Atenei şi a Florenţei, s-a inspirat de peste tot. Totuşi, în creuzetul individualităţii sale, elementele străine capătă forme sensibile, înzestrate cu proprietăţi muzicale şi rodnice, care inspiră simbolurile cele mai nobile şi mai perspicace ale civilizaţiei noastre. Ceea ce el exprimă în imagini, Mozart o va exprima în muzică, Goethe şi Nietzsche o vor spune în cuvinte care nu vor avea, trebuie s-o spunem, nici puterea muzicii, nici pe cea a picturii.

## 9. MĂRTURIA UNUI COMTEMPORAN : RAFAEL CA ARHEOLOG. VINEREA MARE 1520

Deşi moartea distrusese toate speranţele politice ale papii, nici Leon al X-lea şi nici Rafael n-au renunţat la gîndul de a transforma Roma într-o cetate nouă.

În fiecare zi, înarmat cu un instrument din cele inventate de el, Rafael măsura într-unul din cele paisprezece cartiere ale oraşului unghiurile ruinelor. Sub ameninţarea cu pedeapsa, orice bucată de marmură găsită la Roma trebuia să-i fie arătată înainte de a fi folosită la construcţia catedralei Sfîntul Petru. În numeroase locuri, chiar şi în Grecia, folosea desenatori care copiau operele artiştilor antici.

Îl făcuse pe Leon al X-lea să adopte proiectul unui vast plan topografic al Romei cu notarea tuturor monumentelor antice. Acest proiect reluat fără hotărîre în secolele XVI, XVII şi XVIII n-a fost înfăptuit decît în zilele noastre.

O scrisoare a umanistului Celio Calcagnini către un umanist din Basel, Jacob Ziegler, ne arată care era viaţa lui Rafael în ultimul său an de existenţă.

„Rafael este foarte bogat şi se bucură de încrederea papii : este cum nu se poate mai bun şi, pe deasupra, deosebit de înzestrat. Este, probabil, cel dintîi dintre pictori, la fel de priceput în practică precum şi în teorie. În arhitectură, este atît de neobosit şi de plin de idei încît a izbutit să găsească şi să îndeplinească ceea ce cele mai mari spirite au părăsit. Ştie, nu numai să-l exlice pe Vitruviu, dar şi să-l combată cu dovezile cele mai sigure, şi aceasta într-un mod atît de plăcut încît, cînd i se cere, o face fără cea mai mică înfumurare. Este primul arhitect al catedralei Sfînul Petru. Totuşi, nu de aceste lucruri vreau să vorbesc, ci de opera minunată începută acum şi care îi va părea de necrezut posterităţii : a reînviat în mare parte antica Romă sub vechea ei înfăţişare, vechea ei întindere şi vechea ei frumuseţe făcînd-o să răsară în faţa noastră. A căutat vechile temelii ale oraşului pe coline şi în văi sprijinindu-se pe mărturiile anticilor şi l-a încîntat atît de mult pe papă şi pe romani încît toţi îl socotesc ca o fiinţă divină coborîtă din cer, ca să redea cetăţii eterne maiestatea ei antică. Cu toate acestea nu s-ar putea vedea la el nici cea mai mică urmă de semeţie. Dimpotrivă, este cu toată lumea din ce în ce mai binevoitor. Ascultă cu plăcere pe acela care poate să-i spună ceva folositor. Nimeni mai mult decît el nu-ţi îngăduie să te îndoieşti de spusele lui sau să le discuţi. Cea mai mare bucurie a vieţii sale pare a fi aceea de a-i învăţa pe ceilalţi şi de a învăţa el însuşi."

Avusese întodeauna o sănătate şubredă. Portretul său ne dezvăluie un suflet înflăcărat iar mărturiile prietenilor săi întăresc impresia făcută de portret: „Viaţa sa nu atîrna decît de un fir de păr, spune unul dintre ei, deoarece era numai spirit".

După o boală scurtă, numită în mod vag febră pernicioasă, moare chiar în ziua sa de naştere, în Vinerea mare, 1520. Împlinea treizeci şi şapte de ani.

Ca şi cum natura ar fi luat parte la moartea lui, un uşor cutremur de pămînt a scuturat Vaticanul, făcînd chiar crăpături în loggii. Leon al X-lea, care-şi stăpînise emoţia aflînd moartea fratelui său, a sorei sale, a nepotului său, cel în care-şi pusese cele mai mari nădejdi, el care fără să se clintească văzuse prăbuşindu-se toate planurile sale, a izbucnit în hohote de plîns.

De data aceasta se sfîrşise, se sfîrşise cu adevărat. Întrucît soarele care-i luminase viaţa dispăruse, se vedea înconjurat de dărîmături. Viaţa sa îi apărea ca o imensă nereuşită. În durerea sa, nu putea încă să priceapă că germenele operei va supravieţui atîta vreme cît oamenii nu se vor hrăni numai cu pîine (13).

În decembrie 1521, murea la rîndul său şi Leon al X-lea, în urma unei gripe. S-a răspîndit zvonul că ducele Alfonso de Ferrara se înţelesese cu Francesco Maria della Rovere să-l otrăvească. Cînd citim, în *Servitorul cel credincios* (14), felul în care soţul Lucreţiei Borgia a vrut să-l otrăvească pe Iuliu al II-lea şi cînd ne amintim de asasinatele săvîrşite de Francesco Maria della Rovere, nu putem pretinde că zvonurile au fost lipsite de temei. Ducele de Ferrara se afla în tabăra, învinsă, a duşmanilor papii, iar Francesco Maria della Rovera nădăjduia să recucerească ducatul Urbino pe care Leon al X-lea, după moartea tînărului Lorenzo, îl anexase Bisericii.

Leon al X-lea lăsa Statele Pontificale mărite cu Urbino, Parma şi Piacenza, o vistierie goală, dar o capitală în plin avînt, Universitatea, întemeiată de Bonifaciu al VIII-lea, reorganizată, biblioteci îmbogăţite, clădiri minunate în curs de construcţie şi mai ales pilda unei universalităţi ce nu se va mai întîlni. Caracterul său generos, adînca înţelegere a artei, interesul său veşnic treaz pentru problemele ştiinţifice şi filozofice au făcut din Roma locul îndrăgit de toţi artiştii, muzicienii, savanţii şi umaniştii de seamă.

În zilele cumplite care au urmat, domnia sa a fost botezată secolul lui Leon al X-lea. Or, acest secol durase opt ani.

## 10. ULTIMUL SUPRAVIEŢUITOR: SODOMA (1477 ?–1549)

Giovanni Antonio Bazzi, pe care-l numim Sodoma, fiul unui cizmar din Vercelli, apare în 1501, la Siena. În 1510, se căsătoreşte cu o sieneză. În 1515 , ajunge pictorul oficial al cetăţii. Meseria ar fi învăţat-o la un artist piemontez, Cartino Spanzotti de Casale, şi se pare că a trecut prin Milano, unde ar fi cunoscut elevi de-ai lui Leonardo da Vinci. La Siena, îl entuziasmează Iacopo della Quercia, îi copiază operele şi poate că în felul acesta îşi atrage preţuirea sienezilor. Admiră, fără îndoială, la Iacopo, marele jet al curbelor pe care le va reîntîlni la Rafael şi care constituie semnul distinctiv al celor trei artişti.

În 1505, călugării de la Monte Oliveto îi cer să termine frescele începute de Signorelli, atît de stricate astăzi. Timp de trei ani, va picta douăzeci şi şapte de scene care completează decoraţia galeriei din curtea interioară. Este de ajuns să vezi minunatul portret în care

s-a pictat pe sine, cu privirea cuceritoare şi batjocoritoare, gura senzuală închisă peste un zîmbet ironic, pentru a înţelege că independent, poet şi răzvrătit cum era, trebuie să fi pus la grea încercare răbdarea călugărilor. De aceea l-au numit „Mataccio", marele nebun. Spre marea lor uimire, el ducea cu sine o adevărată menajerie de animale îmblînzite, maimuţe, vulpi, veverițe, porumbei din India, pisici, gaițe, turturici, dar ceea ce-i minuna pe toţi era un corb care-i imita atît de bine vocea încît se credea că vorbeşte chiar el. Regăsim în frescele de la Monte Oliveto cea mai mare parte din aceste animale. Fresca *Curtezanele la mănăstire* inaugurează seria acelor capodopere ciudate care se vor numi *Înfăţişarea Fecioarei la templu, Muntele măslinilor.*

Ca şi Leonardo şi Rafael, el avea darul de a iubi, de a se face iubit de către mari şi mici, dar ştia şi să dispreţuiască.

Dacă adolescenţii lui Sodoma sînt de o frumuseţe surprinzătoare cum numai ei pot fi, ce să spunem de femeile pe care le-a pictat? Fie că este vorba de *Curtezanele la mănăstire* de la Monte Oliveto, de Roxana din *Nunta lui Alexandru,* de Fecioara din *Sfînta Familie* de la galeria Borghese sau de Eva din *Coborîrea lui Isus în limb** de la Academia din Siena, toate aceste femei cu carnea fremătîndă exprimă adoraţia pentru femeie.

Faima sa era atît de mare încît a fost chemat la Roma de către Iuliu al II-lea pentru a picta apartamentele pe care şi le rezervase. Dar, după ce a văzut desenele lui Rafael, acest papă războinic n-a vrut să mai trăiască decît în această lume sublimată. A pus să fie şterse fără milă frescele lui Sodoma, Lotto şi ale altor artişti. Rafael, pentru a arăta stima pe care

---

* Locul unde se găseau sufletele celor credincioşi înainte de venirea lui Cristos şi unde merg sufletele copiilor morţi nebotezaţi. (n.r.)

i-o inspirau picturile lui Sodoma, l-a pictat la dreapta sa în fresca *Şcoala din Atena.*

Curînd, cei doi pictori aveau să se reîntîlnească şi să picteze, în Farnesina, acele fresce profane în care amîndoi dau dovadă de o bogăţie de idei destul de neaşteptată. Sodoma, protejat de marele bancher sienez Agostino Chigi, urmaşul de afaceri al Medicilor şi care visa să ajungă, asemenea lor, un mecena ilustru, pictează în frumoasa sa vilă din Roma frescele *Căsătoria lui Alexandru şi a Roxanei, Familia lui Darius în faţa lui Alexandru* şi *Vulcan în atelierul său de fierărie.*

Acest mistificator a avut, în cel mai înalt grad, simţul frumuseţii vii şi expresive, strălucitoare de putere tinerească sau zdrobită de durere. Înzestrat cu o intensă percepere a vieţii, era prea încrezător în minunata sa uşurinţă ; de aceea s-a expus unor grave inegalităţi. Se găsesc adesea în operele lui personaje care par pictate de o mînă străină şi poate aşa şi este ! Sodoma, ca toţi şefii de ateliere din acea vreme, pictează cu ajutoare. Se pare că răbdarea, proprie lui Leonardo da Vinci şi lui Rafael, i-a lipsit. Spre sfîrşitul vieţii, sub înrîurirea nefericită a elevilor lui Rafael şi Michelangelo, la care strălucirea lua locul artei, pictează *Sacrificiul lui Abraham* şi alte opere de inspiraţie barocă. Voia să arate că era la fel de priceput ca maeştrii cei noi !

După ce am făcut aceste rezerve, să ne amintim că din pensula sa uşoară, egală, răsar acele imagini luminoase care încîntă ochiul : *Sfîntul Sebastian* de la Uffizi, *Pietà* din Domul din Pisa, frescele Academiei din Siena. În sfîrşit, marea originalitate a peisajelor plăsmuite de el, care amintesc în acelaşi timp şi stampele japoneze şi evocările lui Hubert Robert, ar fi de ajuns pentru a-i asigura un loc de cinste în istoria artei. Este neîndoios că Brueghel cel Bătrîn s-a inspirat din el, cu prilejul călătoriei sale în Italia.

Sodoma a murit la Siena, în 1549. Ginerele său, Bartolomeo Neroni, supranumit „il Riccio", i-a preluat stilul dar, cu puţinul lui talent, el nu ne mai dă decît o biată imitaţie. Trebuie, fără îndoială, să recunoaştem mîna sa în mai multe opere atribuite lui Sodoma.

Ortografia numelui său se datoreşte lui Vasari. Într-o zi, ne spune biograful, la Florenţa, în 1515, cu prilejul curselor de cai, Bazzi a mizat pe un cal care a ieşit cîştigător. Întrucît obiceiul cerea ca numele cîştigătorului să fie proclamat de paji, în urma cortegiului care străbătea străzile, artistul ar fi declarat cu cinism că se numeşte Sodoma, ceea ce însemna locuitor al Sodomei. Or, Vasari, care îndrăzneşte chiar să-l numească în altă parte, „questo animale", făcea glume pe socoteala numelui său. Nu cunoaştem motivele urii lui Vasari care face din Andrea del Castagno un ucigaş şi din maestrul său, Andrea del Sarto, un hoţ.

În 1515, ducîndu-se la Bologna pentru a-l întîlni pe Francisc I, Leon al X-lea s-a oprit în oraşul său natal, unde-l aştepta o primire măreaţă : arcuri de triumf, faţade fictive, flamuri, drapele, draperii, covoare de preţ la balcoane şi la ferestre transformau cetatea într-o mare scenă de teatru. Rafael îl însoţea pe papă. Îl revede pe Sodoma care, cu fantezia sa vie, va fi contribuit la vreunul din decoruri. Era momentul să repare nedreptatea făcută de Iuliu al II-lea. Nedreptate pe care Rafael, ca un mare senior, o şi reparase întrucîtva, păstrînd o mare parte din Camera Semnăturii şi pictîndu-l pe Sodoma alături de el. Dar dacă astăzi lucrul acesta este ştiut de toţi oamenii cultivaţi, cine îl ştia oare pe vremea aceea ? La îndemnul său, Leon al X-lea îi conferă fiului cizmarului din Vercelli titlul de cavaler. În mod curios, textele oficiale au mai multe ortografii. O scrisoare a Signoriei din Siena, din 16 aprilie 1537, îl numeşte „Maestro Giovannantonio *Sodone* pittor". Prinţul de Piombino îl indică sub numele de „Cavalerul *Sogdona*". În sfîrşit, inscripţia unui

tablou din capela Primăriei din Siena nu mai lasă nici un dubiu : „Ad honorem Virginis Mariae. Io. Antonius *Sodona*. Eques et comes palatinus faciebat 1538". Căci Carol Quintul, la rîndul său, îl înnobilase, dîndu-i titlul de conte palatin.

Arta lui Sodoma, ca şi aceea a lui Cellini, la ultima limită a Renaşterii, arată de ce fel de producţii mai era ea capabilă.

# IX. AGONIA RENAȘTERII

Toate aceste rele și-au avut izvorul în furia de a stăpîni, inspirată de lăcomie și de ambiție ; cînd rivalitățile au fost trezite s-a amestecat și patima.

TUCIDIDE

## 1. ADRIAN AL VI-LEA SAU PROLOG IMPERIAL

Evenimentele care s-au petrecut după moartea lui Leon al X-lea amintesc în mod ciudat atentatul din Anagni, dar și ele au un prolog. Cu spaniolii la Neapole și francezii la Milano, Suveranul Pontif fusese tîrît în complicațiile politicii internaționale. Noul echilibru consta în înțelegerea cu Veneția pentru a lupta împotriva puterii care, în acel moment, era cea mai primejdioasă, ceea ce explică schimbările de idei ale Sfîntului Scaun.

Francezii căutau să ocupe din nou Neapole iar spaniolii rîvneau Milano. Lucrurile s-au schimbat cînd tînărul rege al Spaniei, la moartea bunicului său Maximilian I, ajunge împărat al Sfîntului Imperiu Roman. Stăpîn pe Flandra, Sicilia, Neapole și curînd pe Milano, de unde a alungat trupele lui Francisc I, era la fel de puternic în Italia ca și Frederic al II-lea sau Carol I de Anjou și încă mai puternic în afara Italiei, deoarece soarele nu apunea în statele sale, întinse pe cele două emisfere. Moștenind metodele radicale ale bunicilor săi, Ferdinand și Isabela, el se silea să-i reducă pe supușii lui spanioli la neputință, desființînd libertățile municipale, privilegiile aristocrației și chiar pe acelea ale ordinelor militare Sfîntul Iacob, Ca-

latrava și Alcantara ; în sfîrșit, cerea dreptul de investitură în Țările de Jos. În acest timp, supușii săi germani se foloseau de ideile lui Luther pentru a scăpa de autoritatea lui și de cea a Romei.

De cînd Alexandru al VI-lea, împotrivindu-se Inchiziției, îl silise pe Marele Inchizitor Torquemada să se retragă, dezaprobase persecuțiile și oferise adăpost la Roma evreilor și marranilor, suveranii spanioli căutau un papă care să fie el însuși marele lor inchizitor. Procedau, așadar, întocmai ca Filip cel Frumos, cu două veacuri mai înainte. Iuliu al II-lea și Leon al X-lea continuaseră politica de toleranță religioasă a lui Alexandru al VI-lea. Leon al X-lea se arătase chiar deosebit de binevoitor față de victimele Inchiziției. Numaidecît după moartea lui, Carol Quintul a căutat un nou Clement al V-lea. I s-a părut că l-a găsit în persoana fostului său preceptor, olandezul Adrian Dedel, excelent administrator, inchizitor și regent al Spaniei în absența regelui.

Adrian al VI-lea a fost ales după un lung conclav în care cardinalii Medici și Farnese s-au dovedit de ajuns de puternici pentru a se opune unei alegeri, dar, totuși, nu destul pentru a ajunge papă. Pretinzînd că el a determinat această alegere, împăratul i-a scris numaidecît noului Suveran Pontif : „Socotesc că, întrucît papalitatea este în mîna voastră iar imperiul într-a mea, aceasta înseamnă foarte mult și ele trebuie să fie unul și același lucru“ (1).

Foarte devotat lui Carol Quintul, Adrian al VI-lea era, desigur, hotărît să-l slujească dar, sosind la Roma, a descoperit că interesele Suveranului Pontif nu se potriveau cu acelea ale împăratului. Foarte curînd, își schimbă atitudinea și dovadă semnificativă, îngăduie medicilor evrei să se îmbrace în negru, ca și confrații lor creștini. Ca rege al Romei, se aliază cu Serenissima Republică, tratează cu Francisc I și-l nemulțumește pe Carol Quintul. În cele din urmă, la îndemnul ambasadorului imperial, și

cu încuviinţarea Sfîntului conclav, a semnat tratatul de alianţă cu împăratul.

Lipsit de simţ artistic, a oprit lucrările începute, a fost nespus de scandalizat de nudurile lui Michelangelo, a spus că acestea merită să împodobească o baie publică, ceea ce, pentru el şi pentru acea vreme, însemna un loc rău famat. Statuia lui Laocoon l-a nemulţumit la fel de mult. O legendă spune că ar fi închis uşile galeriei Anticilor, pe acelea ale Capelei Sixtine şi că ar fi ţinut cheile în buzunarul său. Romanii îl urau, plouau satirele pe socoteala sa, iar el a fost atît de ridicol încît le-a interzis. Savant, teolog, jurist eminent, practica justiţia cea mai riguroasă. Într-o zi cînd un Colonna i-a cerut îndurare pentru un servitor, vinovat de omor, el a spus cuvintele celebre care întotdeauna vor face cinste numelui său : „Mai curînd să piară lumea decît dreptatea !“

A murit după o scurtă domnie de un an şi opt luni. Romanii au ridicat un arc de triumf medicului său !

## 2. CLEMENT AL VII-LEA, APĂRĂTORUL INDEPENDENŢEI ITALIENE ŞI AL LIBERTĂŢII DE GÎNDIRE

Cardinalul Giulio de Medici fusese un atît de bun ajutor al lui Leon al X-lea încît i se atribuia o mare parte din meritele domniei acestui papă. Spirit viu, ager, adesea chiar îndrăzneţ, condusese statul florentin după moartea tînărului Lorenzo, duce de Urbino, cu atîta iscusinţă şi diplomaţie, încît îşi cîştigase faima de mare administrator. Ca şi Leon al X-lea avea acea gravitate, îndulcită de cultură şi bunătate care, dacă este să-l credem pe Castiglione, serveşte de scut împotriva neobrăzării înfumuraţilor (1). De aceea alegerea sa a fost primită cu bucurie de către locuitorii Romei şi ai Florenţei. Artiştii sperau să găsească în el un nou

Mecena. Bembo, foarte legat de Medici, scria: „Clement al VII-lea va fi cel mai mare papă, cel mai înţelept, cel mai respectat pe care l-a avut biserica de veacuri". Avea să fie amarnic dezamăgit!

Leon al X-lea fusese protectorul şi prietenul lui Rafael, Giuliano al lui Leonardo da Vinci, Clement al VII-lea al lui Michelangelo. Nimeni nu s-a aplecat asupra acestui mare copil teribil cu o înţelegere mai caldă decît Clement al VII-lea; iar Michelangelo uzează şi abuzează de bunăvoinţa sa fără să-l obosească vreodată. Pe vremea cînd era cardinal, servea de mijlocitor între artist şi Leon al X-lea care răbda cu destulă greutate toanele lui Michelangelo şi păstra, se pare, oarecare amintire neplăcută din tinereţea pe care amîndoi şi-o petrecuseră în palatul Medici.

Pe vremea cînd încă mai era cardinal, Clement al VII-lea îi comandase lui Rafael *Schimbarea la faţă* iar, ca papă, va cere elevilor săi să termine Stanţele. L-a ocrotit cu adevărat pe Sebastiano del Piombo care i-a făcut de două ori portretul. A mai avut şi meritul de a-l fi îndemnat pe Machiavelli să scrie *Istoria Florenţei,* după cum ne încredinţează autorul în prefaţă.

A greşit încă de la începutul pontificatului său. Era, fără îndoială, de o mare inteligenţă, dar această inteligenţă era animată de geniul lui Leon al X-lea. În împrejurări în care ar fi fost nevoie de un Bonifaciu al VIII-lea, sau de un Leon al X-lea, el a dat dovadă de un caracter schimbător care a contribuit cu siguranţă la catastrofă. Istoricul Guicciardini, unul din cei mai înalţi slujbaşi ai săi, socoteşte că era temător, dar îi laudă purtarea sa cinstită, cumpătarea şi răbdarea (2).

A greşit şi din punct de vedere politic. Susţinînd alegerea lui cu ajutorul cardinalilor spanioli, întrucît îl credea duşmanul neîmpăcat al Franţei, Carol Quintul îşi închipuia că acest nou Clement va fi, în sfîrşit, „creatura" sa.

Or, Clement al VII-lea, conform tradiţiei Medicilor, înclina spre Franţa ca şi sfetnicii săi, Giberti, Guicciardini, Machiavelli. Giberti, secretarul particular al lui Leon al X-lea, devine confidentul său. Era numit „inima papii". Iar Giberti nu vedea decît o soluţie politică, aceea a lui Machiavelli ; să fie ajutat un prinţ italian să pună stăpînire pe Italia şi să-i alunge pe barbari. Guicciardini îl sprijinea.

Încredinţat de misiunea lui Clement al VII-lea şi, fără îndoială, şi de propria sa misiune, Giberti se bucura de un foarte mare prestigiu datorită caracterului său ales şi vederilor sale largi. După lupta de la Pavia, a înţeles numaidecît că, în ciuda captivităţii lui Francisc I, Franţa nu era înfrîntă. Singura posibilitate de a scăpa de Carol Quintul era să se alieze cu Franţa. Prilejul părea unic. Regenta, Luiza de Savoia, declara că dacă Italia s-ar uni cu Franţa împotriva împăratului, Franţa ar renunţa pentru totdeauna la drepturile sale asupra Milanului şi Neapolului. Republica Veneţiei punea la dispoziţia acestei noi alianţe Liga de la Cognac, armatele şi puternica ei flotă.

Franţa se pregăteşte de război. Guicciardini, numit locotenent-general al papii în fruntea armatelor pontificale, dă dovadă de mult curaj şi prezenţă de spirit. Machiavelli reprezintă Florenţa pe lîngă această Ligă. Doi generali comandă armatele, Giovanni delle Bande Nere, ultima nădejde a lui Machiavelli, şi Francesco Maria della Rovere, reinstalat la Urbino de Adrian al VI-lea. Şef al armatelor veneţiene, gonfalonier al bisericii, ducele de Urbino nu-i iertă lui Clement al VII-lea de a-l fi sprijinit atît de bine pe tînărul Lorenzo de Medici.

Nu vom înţelege niciodată cum de au putut să-i acorde încredere Serenissima şi papa. Machiavelli scrisese totuşi, în *Principele*, că este o nesăbuinţă să te bazezi pe loialitatea celor pe care i-ai jignit. De fapt, după moartea timpurie a lui Gianni delle Bande Nere, ducele de Urbino ar fi putut juca rolul de salvator al Italiei

și deveni acel rege care era așteptat de pe vremea lui Petrarca. El n-a înțeles aceasta și s-a mărginit să trădeze pentru a se răzbuna.

Carol Quintul, luat pe neașteptate, neputînd preîntîmpina coaliția franco-italiană, al cărei suflet era Giberti, a recurs la intrigă și a găsit la Roma un aliat : cardinalul Pompeo Colonna, care rîvnea tiara, i-a propus împăratului să organizeze tulburări pentru a-l alunga pe Clement al VII-lea din capitala sa.

Dar, ca și Filip cel Frumos, Carol Quintul îi purta mult mai multă pică papii decît regelui Romei. Clement al VII-lea, urmînd exemplul lui Alexandru al VI-lea și Leon al X-lea, se împotrivea exceselor Inchiziției. Nu numai că nu-i dăduse voie regelui Portugaliei, Ioan al III-lea, partizan zelos al lui Carol Quintul, s-o introducă în regatul său, dar chiar la Roma interzisese, sub amenințarea cu excomunicarea, să se dea crezare calomniilor răspîndite pe seama evreilor, învinuiți că jertfesc copii, că înțeapă anafora pentru a face să țîșnească sînge, că blestemă numele lui Cristos.

Ura lui Carol Quintul împotriva acestui papă care-și îngăduie să ia creștinismul în serios, să condamne în mod deschis rugurile și persecuțiile s-a manifestat în mod făți̦ș. În 1525, îi spunea ambasadorului florentin : „Mă voi duce în Italia, voi lua înapoi ceea ce mi se cuvine și mă voi răzbuna pe cei care m-au jignit, mai ales pe acest papă dobitoc. Luther îmi va fi, poate, de un ajutor prețios“ (3).

### 3. JEFUIREA ROMEI (1527). CAPTIVITATEA ȘI FUGA LUI CLEMENT AL VII-LEA

Liga de la Cognac i-a îngăduit lui Carol Quintul să intervină, să înroleze mercenari luterani sub comanda lui Frundsperg, fanatic

și antipapist, să trimită în ajutor pe nefericitul conetabil de Bourbon și să-i stipendieze pe Colonna. Pentru a înlătura bănuielile, și mai ales trupele lui Clement al VII-lea, împăratul îl încredințează pe papă de prietenia sa. Cardinalul Pompeo Colonna întărește spusele lui Carol Quintul și, Clement al VII-lea, orbit de prefăcătoria împăratului și a cardinalului, dă drumul Bandelor Negre care l-ar fi apărat cu vitejia lor obișnuită. Curînd după aceea, în noaptea de 19 spre 20 septembrie 1526, mercenarii lui Colonna intră pe neașteptate în Roma, jefuiesc sacristia de la Sfîntul Petru și palatele cardinalilor, partizani ai Franței. Clement al VII-lea abia are timp să alerge la fortul Sant'Angelo pentru a se închide acolo. Guicciardini îi scrie lui Giberti : „Mai bine aș părăsi Italia decît să trăiesc așa cum va fi silit să trăiască papa".

Cei din familia Colonna repetau isprava străbunilor lor care, cu două secole mai înainte, în slujba lui Filip cel Frumos, făcuseră prizonier pe Bonifaciu al VIII-lea, întinzîndu-i cursa de la Anagni. Clement al VII-lea, îndemnat de sfetnicii săi, are un moment de energie : își adună trupele și-l alungă pe Colonna.

Pentru scurtă vreme, deoarece în nord, armatele conetabilului de Bourbon și ale lui Frundsperg, făcînd joncțiunea, traversau Lombardia fără nici o piedică și coborau spre Toscana. Guicciardini, neobosit, izbutește să strîngă o parte din trupele ligii pentru a apăra Florența. Bourbon, care făgăduise hoardelor sale jefuirea Florenței, temîndu-se de o rezistență înverșunată, schimbă drumul și coboară spre Roma în marș forțat. Francesco Maria della Rovere ar fi putut ușor să-i taie calea. Cu atît mai ușor cu cît Bourbon se afla în fruntea unor trupe nedisciplinate, care nu-și primiseră solda de multă vreme și atît de pornite pe răzmeriță încît refuzaseră să asculte un discurs al lui Frundsperg, care le cerea o lună de răgaz. Frundsperg a fost atît de afectat din

această pricină încît a fost lovit de un atac de apoplexie. Ducele de Urbino, care nu se gîndea decît la răzbunare, lasă armatele dușmane să treacă.

La începutul lui mai 1527, Bourbon ajunge în fața zidurilor Romei și, după un asediu destul de scurt, pune stăpînire pe oraș. Dar în timpul luptei, conetabilul, îmbrăcat în alb, este omorît de vestitul argintar Benvenuto Cellini, cel puțin așa spune el (4).

Încă o dată, Clement al VII-lea se adăpostește în fortul Sant'Angelo și asistă, neputincios, la jefuirea capitalei sale. Prințul de Orania, urmașul lui Bourbon, locuia la Vatican. Mercenarii săi organizau procesiuni, îi batjocoreau pe cardinali și-l proclamau pe Luther papă. Aprind focuri pe marmora de la Sfîntul Petru, sparg vitraliile lui Guillaume de Marsilia pentru a le lua plumbul, pun mîna pe tapiseriile lui Rafael, scot ochii tuturor personajelor din fresce, transformă Capela Sixtină în grajd și pun cailor, ca așternut, prețioasele pergamente din biblioteca pontificală. Populația, care nu putuse fugi, a fost luată ostatecă, jefuită, ucisă. Au fost văzuți nu numai soți și mame care-și luau viața pentru a nu mai trăi după necinstirea fiicelor și a soțiilor lor, „dar și șiruri lungi de femei mînate ca turmele spre Neapole" (5), călugărițe jucate la zaruri, altele vîndute la mezat. Nici bătrînii și copiii n-au fost cruțați. Filozoful octogenar, care fusese ca un tată adoptiv pentru Rafael, Fabius Calvo de Ravenna, luat ca ostatec, a fost atît de maltratat încît a murit în captivitate (6).

Atunci, mărinimos, cardinalul Pompeo Colonna, care-și pregătea candidatura la tronul Sfîntului Petru, îi strînge în palatul său pe partizanii Franței, pe unii chiar i-a răscumpărat de la mercenari, iar altora le-a trimis ajutoare. Se înțelege că nu acționa numai din interes, ci și la îndemnul nepoatei sale Vittoria. Îngrozită de măceluri, îngrozită și de faptul că făcea parte dintr-o familie de trădători, ea a

căutat, prin toate mijloacele, să le ajute pe victime şi chiar a izbutit să smulgă din mîinile oamenilor împăratului pe cel pe care-l urau ei cel mai mult : pe datarul * Giberti.

Germanii, fanatizaţi de Luther, credeau cu adevărat că-l învinseseră pe Antecrist încarnat. Roma, peste care de o sută de ani sufla spiritul Florenţei ; Roma, capitala creştinismului, centrul tuturor ideilor înaintate ; Roma, oraş de refugiu, unde evreii, marranii şi toţi cei persecutaţi găsiseră o nouă patrie ; Roma, ocrotitoarea savanţilor, a artiştilor, a umaniştilor; Roma, ale cărei pietre sculptate, mozaicuri şi ziduri pictate slăveau gloria lui Cristos, era pentru mercenarii germani şi spanioli Babilonul Apocalipsului. Prin jafuri, violuri, omoruri şi schingiuri, Germania se răzbuna (7). Înspăimîntaţi de atîtea grozăvii, ofiţerii au încercat, după opt zile, să-şi stăpînească oamenii. Zadarnic : germani, spanioli, gasconi, burgunzi, deşi se certau între ei, nu voiau să se supună.

Închis în fortul Sant'Angelo, împreună cu treisprezece cardinali care-i rămăseseră credincioşi, Clement al VII-lea vede cum ciuma adaugă pustiirile ei la cele făcute de barbari. În sfîrşit, o rază de speranţă : focurile vestesc de departe sosirea ducelui de Urbino. Dar nu, Francesco Maria della Rovere îşi savurează pur şi simplu răzbunarea. Încredinţat că Clement al VII-lea, încercuit de oamenii împăratului care sapă tranşee în jurul fortului Sant'Angelo, nu va mai putea scăpa, porunceşte armatei sale să plece.

Prins într-o adevărată cursă, Suveranul Pontif nu mai avea decît să se supună. Cardinalul Pompeo Colonna se însărcinează să ducă tratativele. Papa trebuia să plătească enorma sumă de 100.000 de ducaţi, de negăsit într-o cetate în care nu mai rămăsese nici măcar un gram de aur. Cività Vecchia, Ostia, Parma, Piacenza

---

* Demnitar al Vaticanului, şef al unei secţiuni a Cancelariei papale. (n.r.)

sînt luate ca zălog. Închis în partea de sus a fortului Sant'Angelo, sub paza a o sută cincizeci de germani şi o sută cincizeci de spanioli, îndată ce a semnat capitularea, Clement al VII-lea a fost tratat ca prizonier şi nu i s-au lăsat decît zece oameni pentru a-l sluji.

Curînd, ajung pînă la el zvonuri ciudate. Spaniolii voiau să-l ducă la Gaeta pentru a-l îmbarca pentru Spania. Pe deasupra, împăratul cerea să se stabilească tribunale ale Inchiziţiei în Portugalia şi în Italia. Asupra acestui punct, Clement al VII-lea nu se va învoi niciodată. Chiar şi pe patul de moarte, va cere eliberarea victimelor aruncate în închisori.

După şapte luni de grea captivitate, papa părea că se află la bunul plac al paznicilor săi. Întreaga Europă clocotea de indignare. Pentru a-şi arăta dezaprobarea, nobilimea din Castilia se îmbrăcase, în mod curajos, în doliu. În jurul prizonierului din fortul Sant'Angelo se forma unitatea italiană. Şeful temnicerilor papii, spaniolul Alarcon, scria că pietrele lumii creştine „se vor ridica în curînd împotriva împăratului iar lumea se va uni împotriva lui pe pămînt şi pe apă".

Carol Quintul a înţeles că trebuia să cadă la o înţelegere. Îi dă voie papii să se retragă la Orvieto. Totuşi, scria el : „Viceregele va trebui să se încredinţeze că nu vom putea fi înşelaţi şi că, dacă Sanctitatea Sa ar avea gîndul să ne facă vreun rău, să nu aibă această putinţă pentru a nu fi răsplătiţi mereu cu nerecunoştinţă şi nici să nu fie păgubiţi în schimbul binelui pe care i l-am făcut, aşa cum s-a întîmplat în trecut" (8). Prefăcătorie demnă de Filip cel Frumos, sau de Bonaparte care-l ţinea pe Pius al VII-lea prizonier la Savona.

La începutul lui decembrie 1527, cu complicitatea temnicerilor, Clement al VII-lea fuge, îmbrăcat ca ţăran, cu un coş în spate, şi se refugiază la Orvieto.

Populaţia Romei scăzu de la 90 000 de locuitori la 30 000.

## 4. VITTORIA COLONNA, INSPIRATOAREA LUI MICHELANGELO

Voinţa ne e oarbă, faptele zadarnice. Numai Isus poate deschide inimile.

Sonetul 366

Nepoata cardinalului Pompeo Colonna care-şi apărase cu atîta străşnicie prietenii datorită trecerii pe care o avea pe lîngă unchiul ei a fost marea poetesă italiană a secolului al XVI-lea.

*Sonetele* Vittoriei au cîntat mai întîi dragostea pămîntească, apoi dragostea divină deoarece inima ei a fost împărţită între aceste două iubiri, cărora li s-a adăugat o a treia : dragostea de patrie. Aceste trei iubiri au făcut din viaţa ei o lungă tragedie interioară.

Născută în 1492, era fiica lui Fabrizio Colonna, conetabil al regatului Neapole, iar după mama ei, Agnès di Montefeltro, nepoata marelui Frederic. Înzestrată pentru literatură, pictură, filozofie, Agnès di Montefeltro şi-a învăţat devreme copila să îndrăgească artele. Vittoria abia împlinise trei ani cînd a fost logodită cu marchizul della Pescara. Căsătorie politică pusă la cale chiar de rege care dorea să-i unească pe cei mai puternici dintre vasalii săi. Rămas foarte curînd orfan, Pescara a fost crescut la Ischia de sora tatălui său, Constanza d'Avalos, ducesă de Francavilla. Poeţii au cîntat frumuseţea, cunoştinţele şi curajul Constanţei. Cîţiva ani mai tîrziu, prin 1502, Leonardo da Vinci ar fi început să-i facă portretul acela care, retuşat cu atîta dragoste, pictat cu o încetineală care îngăduia, poate, să se uite originalul, a devenit, probabil, portretul *Giocondei* (9).

Ei bine, această femeie a avut o foarte mare înrîurire asupra dezvoltării Vittoriei Colonna

deoarece, prin 1501, Agnès di Montefeltro s-a refugiat la ducesa de Francavilla cu cei doi copii ai săi, soţul ei fiind luat prizonier de armatele franceze. După trecerea furtunii, membrii familiei Colonna sînt din nou mari baroni romani şi obţin fiefuri minunate în regatul Neapolului care, de acum înainte, aparţine spaniolilor. La şaptesprezece ani, Vittoria se căsătoreşte cu Pescara ; el avea nouăsprezece.

Se pare că a iubit-o cu adevărat în primii ani de căsătorie şi, deşi n-au avut copii, i-a arătat întotdeauna respect şi preţuire. Totuşi, foarte curînd, s-au despărţit deoarece Pescara l-a urmat în război pe socrul său unde s-a distins atît de mult încît a ajuns unul din cei mai buni generali ai lui Carol Quintul.

De foarte tînără, Vittoria începuse să-i uimească pe contemporani cu poeziile sale. Fără să fie deosebit de frumoasă, ea exercita un fel de vrajă asupra celor din jurul ei. Cuvîntul, privirea şi pînă şi tăcerile ei „îi înrobeau pe ascultători". Retrasă la Ischia, lîngă ducesa de Francavilla, ea încerca să se mîngîie de lipsa soţului întreţinînd în jurul ei un fel de curte literară. Cei mai vestiţi poeţi ai vremii îi lăudau virtuţile, talentul, cunoştinţele. Nu avea decît vreo douăzeci de ani cînd Pescara o şi înşela în mod deschis. Suflet ales, ea îi rămînea credincioasă dar nu-şi făcea o glorie din aceasta.

În 1521, Ascanio Colonna, fratele Vittoriei, se căsătoreşte cu Ioana de Aragon, al cărei portret, pictat de Giulio Romano, se află astăzi la Luvru (10). Chiar după nuntă, Pescara pleacă în Lombardia pentru a lupta împotriva francezilor. Datorită iscusinţei sale, el pune mîna pe ducatul Milanului.

Vittoria se împrietenise la Roma cu datarul Giberti. Această prietenie avea s-o tîrască într-un conflict pe cît de tragic, pe atît de dureros, deoarece, de acum înainte, amintindu-şi că era italiancă, se desprinde sufleteşte de familia Colonna şi de politica spaniolă a soţu-

lui ei. Giberti, încredințat că Pescara era de neînvins, căuta să-l atragă în tabăra papii și n-a șovăit să stăruie pe lîngă Vittoria pentru ca aceasta să se folosească de înrîurirea ei. Era prea tîrziu. La 24 februarie 1525, Pescara ataca pozițiile franceze în apropiere de Pavia și-l lua prizonier pe regele Franței, aliatul papii. Rănit la Pavia, nemulțumit de purtarea împăratului, Pescara a rămas în palatul său de la Milano unde, foarte curînd, au început noi intrigi.

În ciuda captivității regelui, patrioții italieni se gîndesc la o nouă alianță între Franța, Veneția, papa și Milano. Cancelarul ducelui de Milano, cumpărat de Giberti, dezvăluie lui Pescara planurile aliaților și-i oferă, în numele lor, conducerea ligii și coroana Neapolului. Dacă planul ar fi izbutit, Italia și-ar fi recăpătat independența.

Pescara, după ce-și dăduse cuvîntul de cinste că nu va da nimic în vileag, arestează și întemnițează, pe neașteptate, pe cancelar. Această purtare, vecină cu trădarea, a produs mirare și nu a fost niciodată lămurită, deoarecee marchizul s-a stins curînd după aceea, în urma rănilor sale, la 3 decembrie 1525. Simțind că va muri, a chemat-o pe soția sa. Ea a pornit de îndată la drum, dar ajungînd la Viterbo, află că Pescara a murit. Durerea i-a fost atît de mare încît a leșinat și a căzut de pe cal. Apoi, s-a retras într-o mănăstire și s-a călugărit. Dormea pe jos și mînca atît cît să nu moară de foame. Fratele ei Ascanio a venit după ea pentru a o duce la Roma dar nu a putut s-o facă să renunțe la mănăstire. S-a refugiat în altă mănăstire. O scrisoare a lui Clement al VII-lea i-a interzis stareței s-o primească pe Vittoria printre călugărițe în cazul cînd ar fi vrut să se călugărească „împinsă mai mult de durere decît de o matură chibzuință".

După jefuirea Romei, Vittoria, tînără încă, bogată, celebră, deoarece versurile în care de-

plîngea moartea soţului ei au fost în curînd pe toate buzele, sfîrşeşte prin a se instala la Neapole, pe lîngă vicerege, cardinalul Pompeo Colonna, unchiul ei. Timp de cîţiva ani joacă rol de regină. În acest timp, laudele ating punctul lor culminant şi cînd, după moartea viceregelui, ea pleacă la Roma, poeţii din Neapole se declară lipsiţi de lumină.

La începutul lui 1533, Vittoria îl întîlneşte pe acela care avea să imprime vieţii sale o direcţie nouă şi definitivă : Juan de Valdés. Acest umanist exercita un farmec extraordinar asupra tuturor celor ce veneau în contact cu el. Ducesa de Francavilla, Ioana de Aragon îi ascultau conferinţele. Singura cale pentru mîntuirea omenirii, spunea el, este întoarcerea la Isus. Dacă dragostea pentru el ar sălăşlui în sufletele oamenilor, războiul şi nenorocirile aduse de el ar dispărea, deosebirile de stare socială, de sex şi de educaţie s-ar şterge. Vittoria, înflăcărată de aceste idei, se hotărăşte să le consacre viaţa şi talentul ei. Acum ştie că dragostea conjugală nu este decît imaginea pămîntească şi degradată a dragostei divine. Influenţată de aceste idei, îşi vinde toată averea şi o împarte săracilor. În zelul său, nu şovăie să se dedice convertirii curtezanelor. A fost văzută pe cînd intra într-o biserică ţinînd de mînă, ca o soră, pe una dintre acestea, foarte celebră, care se călugărea.

Prietenă cu Renée de Ferrara, fiica lui Ludovic al XII-lea şi soţia fiului Lucreţiei Borgia, Ercole al II-lea, care oferise adăpost lui Calvin şi Marot *, Vittoria a trăit în preajma acestei prinţese, silită pe vremea aceea să-şi ascundă opiniile protestante. Era în corespondenţă şi cu regina de Navarra. Poemele religioase pe care şi le-au trimis reciproc dovedesc aceeaşi stare de spirit. Cele trei femei credeau într-o reformă

---

* Clément Marot (1496—1544), poet francez care a practicat toate genurile poetice de pe vremea sa (n.r.)

a omului și a bisericii, dar prin biserică. În felul acesta ele au alunecat spre erezie, într-atît încît *Rimele spirituale* ale Vittoriei Colonna au fost corectate după moartea ei, adică falsificate.

Michelangelo a fost cea mai strălucită cucerire religioasă a Vittoriei Colonna. La șaizeci de ani trecuți, se săturase de celebritate, de zadarnicele lupte politice, era sătul chiar și de dragoste. Viața sa, care părea celorlalți glorioasă, pentru el nu mai era decît un îngrozitor faliment. Vittoria, admiratoare a operelor lui Michelangelo, se gîndește să-i folosească geniul pentru răspîndirea gloriei lui Cristos. L-a făcut să înțeleagă zădărnicia celor pămîntești și chiar deșertăciunea gloriei, cea mai nobilă dintre deșertăciuni.

O legendă spune că Fecioara îngenuncheată lîngă Cristos-Judecător din Capela Sixtină ar fi Vittoria Colonna. Această legendă conține o mare parte de adevăr. În felul acesta, temătoare, pierdută în adorarea stăpînului, o vedea Michelangelo. Și, în mod simbolic, vedea bine. Hrănit, încă din copilărie, cu Dante, el o confunda pe divina Vittoria cu divina Beatrice, eternul feminin care-l duce pe artist către Dumnezeu. Reluînd această temă, va putea spune într-unul din poemele închinate Vittoriei :

Cînd m-am născut, nu eram decît o schiță lipsită
de valoare,
dar care, mai tîrziu, retușată de tine, nobilă și
minunată doamnă,
a devenit o operă înălțătoare și desăvîrșită !

De multă vreme bolnavă, Vittoria moare la începutul lui 1547. A fost plînsă în toată peninsula. Sonete, bune și proaste, i-au lăudat încă o dată virtuțile. Cele mai vestite au fost acelea ale lui Michelangelo. Peste vreo zece ani, dictîndu-și biografia lui Condivi, va spune că nu a avut „o mai mare durere în această lume decît aceea de a o fi lăsat să părăsească viața fără să-i fi sărutat nici fruntea, nici obrazul, ci numai mîna".

## 5. BENVENUTO CELLINI (1500—1570), FIUL RĂTĂCIT AL FLORENȚEI

În ciuda indiscutabilului său talent de argintar, de sculptor și de scriitor, Benvenuto este un spadasin fanfaron. *Memoriile* sale, adevărat roman de aventuri, cu siguranță deformate, sînt caracteristice pentru un om al Contra-Renașterii. Acest florentin este parodia spiritului florentin. Înzestrat cu vitejie fizică, este lipsit de curaj moral. Purtarea sa jalnică față de proscrișii florentini din străinătate, hărțuiți de zbirii marelui duce Cosimo, o dovedește limpede. Incapabil să conceapă adevărata măreție, el face caricatura personajelor pe care le descrie, judecîndu-le întotdeauna după purtarea ce o au față de el : sînt demne de respect acelea care îl admiră și-l umplu de bani, sînt demne de dispreț acelea care îndrăznesc să nu găsească persoana și operele sale unice în lume.

Este de prisos să-i mai lăudăm lucrările. Nimeni nu ar putea-o face mai bine decît el : „Niciodată n-am făcut ceva mai frumos !" este lauda cea mai modestă pe care și-o aduce. De altfel, o spune deschis : „Îl slujesc pe acela care mă plătește".

Deși nu avea decît treizeci de ani pe vremea asediului Florenței, este deja un om al acelei epoci cînd artiștii, îmbrăcați ca niște prinți, îi lingușesc pe prinți. Cînd ne gîndim la libertatea frățească, la respectul reciproc, care-l lega pe un Cosimo, părintele patriei, de un Donatello, pe un Verrocchio de un Lorenzo Magnificul, ne credem transportați în altă lume, în altă țară, unde, atît stăpînii cît și servitorii trec de la semeție la slugărnicie. Cellini va îndrăzni să-i spună lui Michelangelo că un tiran atît de lipsit de simț artistic ca marele duce este „prințul cel mai drept din lume și cel mai înflăcărat protector al artei" (11). Nu a fost nicidecum răsplătit pentru o înjosire pe care o îndura cu greu și care-l împingea, ultim

rest de noblețe florentină, la momente neașteptate de revoltă care au lăsat urme în scrierile lui.

Trebuie citite *Memoriile* sale. Ele sînt pline de anecdote tipice, de descrieri realiste, de ciudățenii. Deși nu încearcă niciodată să înțeleagă motivul purtării celorlalți, îi privește totuși cu ochiul sculptorului. Le înregistrează atitudinile, gesturile, cuvintele. Atunci devine deosebit de viu, fără să treacă totuși dincolo de suprafața lucrurilor. Certurile sale cu doamna d'Etampes *, care-l compromite destul de rău pe lîngă Francisc I, neînțelegerile cu Pier Luigi Farnese, fiul lui Paul al III-lea, care face ca el să fie închis în fortul Sant'Angelo, descrierea închisorilor sale, evadarea plină de peripeții, neînțelegerile cu marea ducesă Eleonora de Toscana, atît de binevoitoare față de el, dar din care izbutește să-și facă un dușman, fără să pară vreodată că bănuiește tragedia familială a nefericitei prințese, sînt prețioase mărturii istorice.

Cu toate acestea, trebuie să-i iertăm multe deoarece, într-o zi, pe cînd era în puterea vîrstei, desenează, modelează, toarnă acel *Perseu* ale cărui peripeții ni le povestește și care ne arată astăzi ce artist ar fi putut ajunge Cellini dacă ar fi trăit cu douăzeci de ani mai devreme, într-un timp cînd înțelepciunea unui Marsilio Ficino sau a unui Alberti ar fi atenuat asperitățile caracterului său, l-ar fi obligat să se gîndească la arta sa, s-o adîncească.

Așa cum este, *Perseu*, minunat așezat sub Loggia dei Lanzi, ne dezvăluie un rar simț al frumuseții formelor, o reliefare ce freamătă de viață, un dinamism pe care admirația lui pentru Michelangelo îl lasă intact și care ne dovedește în mod convingător că arta florentină era încă susceptibilă de noi schimbări. Opera lui Iacopo Sansovino, la Veneția, o confirmă.

---

* Anne de Pisseleu, ducesă d'Etampes (1508—1576), favorita lui Francisc I. (n.r.)

## 6. ANDREA DEL SARTO ŞI LUCREZIA DEL FEDE, SAU DRAMA DRAGOSTEI CONJUGALE

La Pitti, nişte ochi căprui, trişti şi întrebători, pe un chip cu trăsături nobile, ne privesc melancolic. O gură mică şi închisă, o bărbie alungită ne vorbesc despre omul obişnuit să ascundă ceea ce simte. Fruntea, cu tîmplele late, umbrită de o beretă neagră, dezvăluie o rară inteligenţă. Acest chip aristocratic de poet, uşor semeţ, este acela al unui pictor, fiul unui biet croitor, dar nu nouă ne este adresată privirea sa, ci fiinţei stranii pe care a pictat-o alături de el, soţia sa, Lucrezia del Fede.

Frumuseţea ei misterioasă l-a sedus nu numai pe Andrea del Sarto dar şi pe mulţi dintre cei mai mari poeţi, Robert Browning şi Alfred de Musset.

Prin ce se deosebeşte această femeie de o Donna velata, de o Gioconda, de o Flora de Tiţian sau de o Roxana a lui Sodoma? Nu are nici frumuseţea trupului lor, nici strălucirea lor intelectuală, şi, totuşi, cine ar putea uita portretul ei de la Prado? Reţine atenţia chiar şi a celui mai puţin avizat vizitator prin frumuseţea rafinată a coloritului argintiu şi, mai mult încă, prin reţinerea unei prezenţe regale. Pe această regină, sclava unei vrăji de care dragostea pictorului nu o poate dezlega, o iscodeşte el cu un asemenea sentiment de neputinţă. Deşi au trecut atîţia ani, cele două portrete de la Pitti ne-o arată la fel de frumoasă, la fel de tainică ca şi cel de la Prado. Nu există o dovadă mai patetică, mai grăitoare, a dramei latente din dragostea conjugală. Într-una din primele sale opere (12), tînărul Andrea pictase mitul lui *Apolo şi Dafne*, simbolizînd neputinţa artistului de a avea ceea ce iubeşte, durerea sa schimbată în glorie.

Această temă, cîntată de Petrarca şi Lorenzo Magnificul, ilustrează viaţa lui Andrea del

Sarto. Avea treizeci de ani cînd a văzut-o pentru prima dată pe Lucrezia del Fede. Din acea zi a iubit-o pînă în ultima clipă, cu o dragoste adîncă, arzătoare, fără asemănare. Ea devine Fecioara din *Bunavestire, Madona cu Harpiile, Salomeea dansînd în faţa lui Irod* şi, în cele din urmă, transfigurată, Fecioara din *Adormirea Maicii Domnului.*

Andrea avea talent; dintr-o dată are geniu. Cînd a trimis mănăstirii din San Gallo, care i-o comandase, *Bunavestire* de la Pitti, stareţul uluit a sunat clopotele pentru a-i aduna pe călugări şi a le explica frumuseţea picturii. Negăsind destulă înţelegere, s-a pornit să străbată oraşul chemîndu-i pe trecători să vină să vadă capodopera scăldată într-o lumină aurie.

Francisc I, pe vremea aceea sub înrîurirea binefăcătoare a sorei sale Margareta, voind să-l imite pe Leon al X-lea, l-a chemat pe pictor în Franţa. Andrea a plecat cu nădejdea de a-l revedea pe Leonardo şi, fără îndoială, şi pentru a cumpăra bijuterii soţiei sale cu banii cîştigaţi. Regele, încîntat de distincţia şi talentul lui, l-a tratat ca pe un nobil şi, în semn de mare cinste, i-a dăruit hainele sale. Andrea l-a pictat pe delfin, operă dispărută, o *Pietà* care se află la Viena şi *Mila* de la Luvru. Moartea lui Leonardo, în mai 1519, lipsa soţiei sale, dorul după Florenţa l-au făcut să plece. Regele i-a oferit o casă şi plata ce-o primea Leonardo dacă se întorcea la Paris.

Nu s-a mai întors. Cum a ajuns la Florenţa, comenzile s-au îngrămădit. Călugării de la Scalzi l-au rugat să termine camaieurile începute înainte de a pleca, pe care Franciabigio, la cererea lui Andrea, le continua de bine de rău, iar călugării de la mănăstirea San Salvi i-au cerut să picteze *Cina cea de taină* în refectoriul lor.

Vasari, elev al lui Andrea, şi care o ura pe Lucrezia, ne povesteşte una din acele clevetiri care au făcut atîta rău lui Andrea del Castagno şi lui Sodoma. După părerea lui, Andrea ar fi

furat banii încredinţaţi de Francisc I ca să cumpere picturi şi ar fi dus un trai pe picior mare cu Lucrezia. Legendă absurdă deoarece, deşi regele a fost într-adevăr furios de pierderea pictorului, Andrea i-a trimis, în multe rînduri, opere de artă.

Vasari, orbit de ură şi, pe vremea cînd scria *Vieţile de artişti*, favorit al tiranului Cosimo I, mare duce de Toscana, vorbeşte cu dispreţul său caracteristic, despre modestia lui Andrea şi stăruie, în mai multe rînduri, asupra felului de a fi, dezinteresat, al acestuia pe care el îl ia drept prostie. Dar numaidecît după moartea lui, picturile maestrului nu erau oare plătite mai scump decît le vindea el ?

## 7. ANDREA DEL SARTO PICTEAZĂ „CINA CEA DE TAINĂ"

> Aş merge bucuros douăzeci de leghe pentru a privi o clipă Madonna del Sacco.
>
> STENDHAL, *Istoria picturii*

Marile sale opere se află la Florenţa şi nu ne putem închipui Florenţa fără frescele de la Annunziata, de la Scalzi şi de la San Salvi, după cum nu ne-o putem închipui fără frescele lui Ghirlandaio. Andrea este un florentin din rasa lui Verrocchio, Leonardo, sau Botticelli. Este moştenitorul lor în toate înţelesurile cuvîntului. Nervos ca şi ei, nervozitatea lui este totuşi stăpînită ; melancolic ca şi ei, melancolia lui se ascunde în spatele unei nepăsări aristocratice. Personajele sale ştiu că viaţa este scurtă, întîmplările imprevizibile, bucuriile trecătoare, dar în această viaţă trecătoare ei găsesc clipa care merită să fie trăită.

Alături de Rafael, dar cu totul independent de el, el este, fără îndoială, pictorul care are cele mai multe afinităţi cu grecii din epoca de glorie. Personajele sale nu strigă, nu gesticulează, ci se mărginesc, ca şi statuile lui Fidias, să-şi afirme strălucitoarea lor existenţă. Cu deosebirea că, cu cît Andrea se apropie de sfîrşitul scurtei sale vieţi, cu atît personajele sale capătă conştiinţa exilului lor pe pămînt.

Vestita *Madonna del Sacco* sau *Popas în timpul fugii în Egipt* este poate cea dintîi manifestare a unei stări sufleteşti care s-ar putea numi măreţie înainte de furtună. Dacă ne gîndim că este pictată cu doi ani înainte de jefuirea Romei, anul dezastrului de la Pavia care a adus după sine captivitatea fostului său protector, vom admite uşor că artistul, sensibil, a presimţit o catastrofă căreia nu i-a supravieţuit.

Iosif, în haină violetă, sprijinit de un sac alb acoperit cu o mantie portocalie, pare adîncit în lectură. Maria, cu un văl verde pe cap, domină bolta mănăstirii Annunziata. Picioarele, aflate pe o treaptă mai joasă, amintesc decalajul din *Sfîntul Toma* al lui Verrocchio şi dau putinţa desfăşurării unor minunate efecte de stofe care i-au entuziasmat pe contemporani atît de mult încît l-au botezat pe Andrea „pictorul fără cusur".

Cu puţin înainte, pictase la Scalzi, *Apariţia îngerului în faţa lui Zaharia* care este, prin construcţia ei arhitecturală, simplitatea compoziţiei, seriozitatea supraomenească a îngerului Gabriel, capodopera acestor fresce, ele însele capodopere ale Cinquecento-ului.

Stăpîn pe mijloacele sale, Andrea putea, în sfîrşit, să încerce să picteze *Cina cea de taină*, făgăduită de şapte ani. Studiase coloritul venetienilor, arta lui Leonardo, cunoştea numeroasele posibilităţi ale clarobscurului şi valoarea lui transcendentală. Prin folosirea, putem spune chiar descoperirea, culorilor complementare, prin degradeul nuanţelor, printr-un clarobscur

rafinat, el lărgise calea, deschisese noi drumuri, arătase legătura dintre fiinţe şi mediu, dintre lucruri şi univers, dintre infinitul mic şi infinitul mare. Avea, aşadar, cu mijloace superioare acelora ale lui Leonardo, să reia tema *Cinei*, această capcană a picturii creştine.

A făcut o capodoperă. O capodoperă demnă de *Şcoala din Atena*, o capodoperă necunoscută, deoarece, în această Florenţă unde lumea civilizată se duce în pelerinaj, se întîmplă adesea să treacă o zi întreagă fără ca vreun vizitator să vină să o vadă. Şi, totuşi, trebuie să îndrăznim să o spunem, este mult superioară ruinei lui Leonardo. Este superioară nu numai fiindcă şi astăzi are aceeaşi prospeţime ca la început, nu numai fiindcă oferă ochilor o simfonie de culori dintre cele mai rafinate şi mai calde care pot fi închipuite, nu numai prin mişcarea unei compoziţii euritmice fără seamăn, dar prin însuşi principiul concepţiei sale.

Pe acest perete imens, în acest refectoriu împodobit pe atunci cu *Botezul* lui Verrocchio, pictează între 1526 şi 1527 tragedia divină; Cristos stînd la masă, extraordinară inovaţie, între Ioan şi Iuda, anunţă: „Adevăr vă zic vouă, unul dintre voi mă va vinde". Iar Ioan aplecîndu-se către Isus spune: „Doamne, cine-i acela?" Isus răspunde: „Acela căruia îi voi da o bucată de pîine muiată în vin". Clipă hotărîtoare. Cristos se întoarce către vecinul său din dreapta şi-i întinde pîinea. Iuda, pe care Dante îl aruncase în ultimul cerc al *Infernului*, nu mai este trădătorul vulgar pe care tradiţia şi pictura l-au batjocorit. Poartă şi el semnele frumuseţii, o frumuseţe bărbătească care contrastează cu frumuseţea feminină a lui Ioan. În ordinea universală, nu era oare nevoie să existe el pentru ca Mîntuitorul să existe la rîndul său? În ultima clipă se dă înapoi, încearcă să înlăture înfricoşătorul blestem deoarece „de îndată ce bucata de pîine i-a fost dată, Satana intră în Iuda". În vreme ce capul, care fusese cuprins de umbră, primeşte, mîna sa

luminoasă pusă pe o inimă încă nevinovată, protestează. Dar Isus stăruie : „Ceea ce faci, s-o faci fără întîrziere“ (13). Şi cu mîna pusă pe mîna lui Ioan, impune tăcere apostolilor care protestează. Drama divină începe.

Nici urmă de manierism, de afectare sau de grandilocvenţă. Limbajul mîinilor, atît de expresiv şi primejdios, se supune ritmului general. Sufletul liric şi sufletul dramatic, care se opun dintotdeauna, şi-au găsit eliberarea în atitudinea apostolilor. Spiritul pătrunde forma, îi dă viaţă, ne introduce, măriţi, în misterul Logosului.

*Şcoala din Atena* şi *Cina cea de taină* de la mănăstirea San Salvi sînt ultimele două manifestări ale creştinismului universal şi ale sfintelor sale taine. În timp ce Andrea del Sarto termina fresca, armatele lui Carol Quintul porniseră să ia Florenţa cu asalt. Erau la două leghe cînd, văzînd că oraşul este bine apărat, au lăsat-o în pace pentru a se năpusti asupra Romei.

## 8. ASEDIUL FLORENŢEI ŞI MICHELANGELO

Cînd veştile despre jefuirea Romei au ajuns la Florenţa, Turbaţii şi Tînguitorii s-au adunat pentru a proclama o nouă constituţie. Cardinalul de Cortona, reprezentantul lui Clement al VII-lea, a trebuit să părăsească oraşul întovărăşit de cei doi tineri Medici şi Marele Consiliu, drag Turbaţilor, a fost repus în funcţie. La San Marco, citadela Tînguitorilor, călugării şi-au reînceput propaganda fanatică redobîndindu-şi vechea lor popularitate. Încă o dată Isus Cristos este proclamat rege al Florenţei, încă o dată legile interzic femeilor podoabele şi atît lor cît şi bărbaţilor desfrîul, beţia şi blasfemia. În

această întunecare generală a conştiinţei, sentimentele pasionale pun stăpînire pe suflete; şi, ca în urmă cu treizeci de ani, intoleranţa se impune.

Andrea del Sarto, credincios familiei Medici, nu spune nimic. Michelangelo, dintotdeauna al Turbaţilor, ajunge membru al Marelui Consiliu şi şef al fortificaţiilor. Pentru a-l convinge pe Clement al VII-lea să-l încoroneze împărat, Carol Quintul îi oferă să-i pună la dispoziţie trupele care au pustiit Roma şi-i propune o căsătorie între fiica sa nelegitimă Margareta şi Alexandru de Medici, fiul nelegitim al lui Lorenzo. Papa, nădăjduind o înţelegere cu Florenţa, şovăie, va şovăi mai multe luni. Cu cît se scurgea timpul, cu atît Turbaţii, care priveau cu ciudă cum Tînguitorii înscăunează un pietism de stat, înclinau către o înţelegere cu Medicii, dar nimeni nu avea îndrăzneala s-o spună deschis.

Clement al VII-lea, strănepotul bătrînului Cosimo, părintele patriei, iubea Florenţa şi, în ciuda atîtor peripeţii, nu renunţase la gîndul de a-şi stabili aici nepoţii. Un diplomat spunea că Florenţa era rana mortală care-i sfîşia inima. În sfîrşit, după ce Marele Consiliu refuză concesiile care respectau independenţa Republicii, la capătul răbdării, Clement al VII-lea se învoieşte cu prinţul de Orania să pună stăpînire pe cetatea răzvrătită.

Florenţa, pregătită să se apere, dar părăsită de Francisc I, de la care aştepta ajutor, a fost curînd părăsită şi de Veneţia, Ferrara, Lucca şi Siena. Îi rămînea un singur aliat, tiranul Perugiei, Malatesta Baglioni, al cărui tată fusese decapitat sub Leon al X-lea. Dorinţa de răzbunare era o chezăşie a credinţei sale. Republica îi încredinţează comanda armatelor sale dar, scurt timp după numirea sa, Baglioni cedează Perugia prinţului de Orania fără să lupte şi se retrage la Arezzo pe care îl părăseşte curînd pentru a se întări în Florenţa.

Pe vremea aceea oraşul era înconjurat cu o adevărată centură de construcţii : biserici, mănăstiri, vile, palate, opere ale celor mai celebri arhitecţi, acoperite de fresce, tablouri, sculpturi. Cel mai mic obiect, o cheie, o clanţă de uşă, un robinet de baie, era o operă de artă. Grădinile în terase, cu arbori rari, erau împodobite cu statui, fîntîni de marmură şi de bronz, pe care lumea cultivată le admira şi le rîvnea Toate aceste lucruri, mărturii a două secole de pace, de bunăstare, de civilizaţie, formau o centură atît de preţioasă încît nimeni în Italia nu credea cu putinţă un asediu al oraşului ; iar Florenţa, pentru a-şi salva comorile, bogăţia şi operele de artă, îndată ce duşmanul se va arăta, va capitula. Dar guvernul nici nu se gîndeşte la aceasta şi, pentru a organiza apărarea, porunceşte distrugerea sistematică a periferiei, mai apropiate sau mai depărtate.

Printre clădirile care trebuiau dărîmate, se afla şi mănăstirea San Salvi unde Andrea del Sarto, cu trei ani în urmă, terminase *Cina cea de taină*. Voluntarii, însărcinaţi s-o dărîme pentru a ridica pe ruinele sale un fort, dărîmaseră deja o parte cînd au pătruns în refectoriul unde se afla *Cina*. Mişcaţi de măreţia spectacolului, soldaţii trimit pe cineva la Michelangelo pentru a-i cere un ordin special. Atît de mare era puterea artei asupra sufletului florentin ! Michelangelo ocroteşte pictura. Datorită acestei duble iniţiative, ea mai există şi astăzi, dar nenumărate opere de artă au dispărut pentru totdeauna.

Clement al VII-lea, sub influenţa lui Guicciardini, propune încă o pace acceptabilă, dar Turbaţii, care erau la putere, au răspuns cu dispreţ că nu credeau că papa o va aplica în mod cinstit. Sătul de atîta obrăznicie, Clement al VII-lea porunceşte partizanilor săi, Palleschi, să părăsească Florenţa şi să vină la el. Benvenuto Cellini ne povesteşte că a primit o scrisoare personală adresată de către Clement tuturor celor pe care-i cunoştea, pentru a-i de-

termina să nu „facă cauză comună cu niște nebuni, furioși împotriva unui papă".

Michelangelo va fi primit și el un mesaj de la Clement al VII-lea care-l conjura să părăsească Florența și să vină la Roma unde va putea să lucreze în toată liniștea. Benvenuto Cellini, admiratorul lui, înainte de a fugi, i-ar fi împărtășit temerile sale și Michelangelo, oricît era el de „turbat", nu se putea să nu simtă o oarecare spaimă văzînd pînă unde se lăsase tîrît.

În această stare sufletească, la 21 septembrie 1529, inspectînd colina San Miniato, cheia apărării, își dă seama că tunurile, din porunca lui Baglioni, sînt așezate în așa fel încît nu-l amenință pe dușman ci pe florentini. Uluit, cere explicații unui ofițer. Acesta îi răspunde fără ocol : „Nu știți că toți cei din familia Baglioni sînt niște trădători ?"

Michelangelo se duce în mare grabă la Signorie și le împărtășește celor pe care-i găsește acolo descoperirea sa, dar Baglioni, actor fără pereche, inspiră asemenea încredere membrilor guvernului, încît învinuirile lui Michelangelo nu sînt crezute. Acesta își dă seama că ciudățeniile sale, faptele sale necugetate, neîncrederea obișnuită i-au atras o reputație îndoielnică, care se ridică astăzi împotriva sa pentru a-l ocroti pe Baglioni.

Inima îi este sfîșiată de disperare și mînie Întors la San Miniato pentru a se convinge mai bine că are dreptate, îl întîlnește pe Rinaldo Corsini care-i spune în taină că, dacă vrea să-și salveze viața, nu trebuie să mai rămînă mult la Florența, deoarece, datorită trădării lui Baglioni, Medicii se vor întoarce chiar în acea zi.

Cuvintele lui Corsini, chipul său schimonosit de frică, nu lasă loc nici unei îndoieli. În acea clipă, în învălmășeala sentimentelor sale, Michelangelo vede în Corsini un trimis al desti-

nului şi, numaidecît, aşa cum făcuse cu treizeci de ani în urmă, fuge la Veneţia. Se va întoarce cînd va fi prea tîrziu.

## 9. ULTIMELE ZILE ALE FLORENŢEI. EROISMUL LUI FERRUCCI ŞI TRĂDAREA LUI BAGLIONI

O iarnă întreagă, o primăvară, o vară nesfîrşită, Florenţa avea să opună asediatorilor o rezistenţă eroică la care nimeni nu se aştepta. Sufletul acestei rezistenţe era un tînăr ofiţer care lupta în afara zidurilor.

Mormîntul lui Francesco Ferrucci se găseşte în Santa Croce alături de cele ale lui Dante şi Michelangelo. Deoarece amintirea lui a rămas, alături de a lor, în mintea oricărui florentin.

Pe cînd era adolescent, prietenii săi îl luau ca arbitru în certurile lor. Soldaţii îl cinsteau pentru îndrăzneala sa, prudenţa, curajul său şi fără îndoială şi fiindcă norocul părea să-l însoţească cu credinţă. În timpul campaniei care dusese armata franceză în faţa Neapolului, unde a fost nimicită de ciumă, el fusese singurul ofiţer superior care scăpase de epidemie. Două treimi din contingentul florentin pierise.

Opunîndu-se lui Baglioni, care stătea mereu inactiv, el ia înapoi Volterra, locul de adunare al imperialilor, unde se găseau din belşug provizii, tunuri, arme, şi trimite, fără întîrziere, provizii la Florenţa. În felul acesta, armatele împăratului, în loc să se arunce cu toată puterea asupra cetăţii, se văd silite să se împartă pentru a recuceri Volterra. Deşi grav rănit, Ferrucci cere să fie dus în litieră pentru a da ordine, a încuraja trupele şi pune în derută armata generalului Maramaldo.

În curînd Florenţa se identifică cu Ferrucci. Glasuri, tot mai numeroase, cereau să i se dea

lui comanda tuturor armatelor, iar Baglioni să fie alungat. Mercenarii prinţului de Orania, prost plătiţi, demoralizaţi de rezistenţa îndîrjită a florentinilor şi de victoriile lui Ferrucci, erau tocmai buni pentru înfrîngere. Fugarii o dovedeau în fiecare zi. Baglioni şi prinţul de Orania, care comunicau pe ascuns, ştiau aceasta şi se învoiau să mai aştepte.

Între timp vara lui 1530 se apropia, asediul continua, hrana lipsea. Nici Franţa, nici Veneţia nu se hotărau să rupă cu Carol Quintul pe care Clement al VII-lea, în sfîrşit, îl încoronase împărat la Bologna. Foametea apare şi ea în cetatea încercuită din toate părţile ; cîini, pisici, cai, sînt omorîţi, apoi ciuma începe să facă ravagii ; jumătate din mercenarii lui Baglioni au pierit.

Atunci Marele Consiliu se adună. Un singur gînd îi munceşte pe toţi : să nu fie daţi de Baglioni vii pe mîinile ducelui de Orania. Ferrucci, numit generalissim al armatelor Republicii, primeşte ordin să vină în ajutorul Florenţei. De îndată ce se va apropia, armatele florentine vor încerca o ieşire. Mercenarii fiind prinşi între două fronturi, Baglioni va fi silit să lupte sau să fugă.

Dacă Florenţa va cădea, apărătorii zidurilor vor omorî femeile şi copiii, vor da foc oraşului ca să nu rămînă din el decît o grămadă de dărîmături şi pilda măreţiei sufleteşti a locuitorilor lui. După ce ia această hotărîre, gonfalonierul trece armatele în revistă : şaisprezece mii de oameni înarmaţi, cetăţeni şi soldaţi, defilează, primesc împărtăşania. Zilele următoare, o procesiune solemnă, cu guvernul în frunte, merge din biserică în biserică pentru a cere binecuvîntarea cerului.

Deodată se află că Ferrucci şi-a croit drum pînă la Pistoia, la o zi de mers de Florenţa. Numaidecît, prinţul de Orania, părăsind asediul, se duce în întîmpinarea lui. Norocul se întoarce de partea florentinilor. Atunci, Baglioni comite o ultimă trădare : pentru a-l lăsa pe Ferrucci

singur în fața prințului de Orania, împiedică o ieșire a trupelor.

În zadar ! Ferrucci atacă armata prințului de Orania și cîștigă bătălia. Însuși Orania este ucis. Un delir de bucurie cuprinde orașul. Este așteptată din ceas în ceas sosirea lui Ferrucci. Ferrucci nu sosește. Maramaldo, învinsul de la Volterra, se dusese în ajutorul lui Orania și bara drumul spre Florența. Ferrucci, zdrobit de superioritatea numerică, este prins de soldații spanioli care-l duc triumfători în fața șefului lor. Maramaldo, neascultînd decît de ura sa, pune mîna pe o suliță și străpunge pieptul lui Ferrucci. Ferrucci, bolnav, rănit, fără apărare și care nu se mai ține pe picioare decît printr-o minune a voinții, zîmbește și spune disprețuitor : „Ucizi un om mort". Apoi cade la pămînt. Spaniolii care împărtășesc furia lui Maramaldo se aruncă asupra lui și-l ucid cu lovituri.

Timp de trei zile, florentinii au refuzat să creadă, apoi, cînd vestea a fost sigură, spune Varchi, care ne povestește întîmplările aproape ceas de ceas, pămîntul s-a cutremurat sub picioarele lor și ei s-au făcut palizi ca moartea.

Ceea ce a urmat s-a petrecut repede. Baglioni, lepădînd masca, poruncește guvernului să se predea. Numai capitularea neîntîrziată putea salva orașul de la jaf. Clement al VII-lea tot mai făgăduia independența. Florența capitulează.

Era în 8 august 1530. Republica florentină care se contopise cu Ferrucci murea o dată cu el.

# EPILOG

## TRIUMFUL CONTRA-RENAȘTERII

Datorită intervenției lui Clement al VII-lea, Florența n-a avut soarta Romei. A trebuit să plătească despăgubiri enorme dar nu mai ridicate decît acelea impuse papii de Carol Quintul. Alexandru de Medici ajunge duce al Florenței, apoi după uciderea sa de către Lorenzaccio, Cosimo I, fiul lui Gianni delle Bande Nere îi urmează și întemeiază o dinastie care a domnit pînă în secolul al XVIII-lea. Locotenent al lui Carol Quintul, în sensul rău al cuvîntului, Cosimo a instalat un sistem polițienesc și a sprijinit Inchiziția. Michelangelo însuși, în ciuda stăruinței lui Cosimo, ajuns mare duce de Toscana, refuză să se statornicească la Florența. Cînd a murit, marele duce, ca o mîngîiere, a pus să i se fure cadavrul.

Patruzeci de ani de război pe pămîntul ei ruinase Italia. Călători englezi povestesc că satele Lombardiei erau pustii, ogoarele părăginite, colibele dărîmate. Chiar vița de vie, care producea vinuri renumite, se sălbăticea și puținii locuitori ai acestor ținuturi roditoare cerșeau ca să nu moară de foame (1).

Doctrinele lui Savonarola, Adriano de Corneto, Luther, Caraffa se impun peste tot, și Inchiziția, catolică și protestantă, îl învinge în mod răsunător pe Platon, pe Aristotel, „părinții ereticilor" și ai „teoriilor tulburi" ale lui Marsilio Ficino care voia să scape creștinismul de o „ignoranță blestemată".

Dacă între Evul Mediu şi Renaştere nu a fost o ruptură, în schimb există ruptură între Renaştere şi cele două Reforme. Numeroşi istorici pretind totuşi că Reforma şi Contrareforma sînt fiicele Renaşterii ; în acest caz, ele sînt nişte fiice paricide. Însăşi Istoria o dovedeşte. Condamnarea lui Galilei, arderea pe rug a lui Etienne Dolet *, Michel Servet **, Giordano Bruno ilustrează această epocă.

Vreme de mai bine de două sute de ani, de la Giotto la Andrea del Sarto, de la Dante la Bembo, de la Bonifaciu al VIII-lea la Clement al VII-lea, am asistat la înflorirea unei civilizaţii ateniene de tip creştin, privilegiu al unei elite, expusă permanent atacurilor spiritului destructiv al Spartei. Această civilizaţie, în întregime limitată la Toscana, se va prelungi cîtva timp la Veneţia, fapt neîndeajuns subliniat.

Datorită artiştilor din Trecento, la Florenţa se dezvoltă un climat de libertate spirituală ; acest climat permite oamenilor din Quattrocento toate îndrăznelile, toate căutările artistice, ştiinţifice şi filozofice. Atunci Florenţa preia, cu bună ştiinţă, moştenirea Atenei şi a Constantinopolului.

Fermentul artistic este însoţit de o fervoare mistică, de goana după lumină, de cucerirea spiritului, reflex al luminii. Un popor întreg se alătură creaţiilor artiştilor săi, se recunoaşte în ele, încearcă cele mai mari bucurii în ele. Această înfrăţire explică marele număr de artişti şi de opere originale din Quattrocento. În sfîrşit, cinci generaţii de Medici contribuie la răspîndirea acestei civilizaţii, ai cărei cei mai tipici reprezentanţi sînt ei înşişi.

Savonarola, încarnare a spiritului spartan, precursor al lui Carol Quintul şi al lui Luther,

---

* Etienne Dolet (1509—1546) tipograf şi umanist francez, ars pe rug la Paris ca eretic. (n.r.)

** Michel Servet (1511—1553) medic şi teolog spaniol, ars pe rug la Geneva la instigaţia lui Calvin. (n.r.)

a fost groparul acestei civilizații. Refugiată la Roma, ea se desfășoară acolo sub domnia unor papi toscani, cu o strălucire, pe cît de mare pe atît de inaccesibilă celor mai mulți dintre oameni. Dar spiritul spartan n-a renunțat la planul lui Filip cel Frumos : nimicirea spiritului *Școlii din Atena.*

Jefuirea Romei și asediul Florenței ucid Renașterea. Libertatea spirituală, singura libertate adevărată, o dată desființată, individul își pierde atributul său cel mai de seamă, conștiința devenirii.

După moartea lui Andrea del Sarto, mort în 1531 în epidemia de ciumă de după asediul Florenței, pictura florentină cade în manierism ; Pontormo va fi unul din cei mai ciudați reprezentanți ai lui. Tinerii pictori la modă împrumută penelul lui Tițian pentru a-i imita pe Leonardo, Rafael, Andrea del Sarto ; dar formele și culorile lipsite de spirit nu mai sînt decît emfază și un biet joc de culori. Michelangelo, închis în capela San Lorenzo, va sfîrși, cu durerea și dezgustul învinșilor, mormintele Medicilor, modele ale artei noi. Mușchii personajelor sale, întotdeauna încordați, sînt încordați acum mai mult decît oricînd, se umflă ca cei ai luptătorilor, desfigurează armonioasa măreție a trupului omenesc. Prin această deformare, care poate fi explicată dacă nu și susținută, el voia să exprime amărăciunea care-l cuprindea tot mai mult.

„Cînd crima și rușinea domnesc, să nu văd, să nu aud, este o mare fericire pentru mine“ (2), scrie chiar el într-unul din catrenele sale cele mai vestite. Vom regăsi aceste deformări, și mai accentuate încă, în marea frescă *Judecata de apoi,* pe care o va picta în absida Capelei Sixtine. Aceste două opere fac din el părintele artei baroce.

Pășind într-un domeniu în care nu mai vede și nici nu mai simte ceea ce este sfînt, artistul nu mai regăsește în el scînteia care-l împinsese, timp de două sute de ani, să învingă piedicile

trupului, să se ridice la acţiunea creatoare, să se înalţe la nivelul universalului. Nu va mai lucra deci în comuniune cu o elită, avangarda opiniei publice. În secolele ce vor urma, marele artist, fie că el se numeşte Grünewald, Rembrandt, Claude Lorrain sau Watteau, va rămîne, în afara timpului său, un inspirat, un izolat. Lucrurile vor sta astfel pînă în ziua cînd, după revoluţia din 1830, cîţiva bieţi pictori francezi se vor aduna la Barbizon, în pădurea Fontainebleau, se vor apuca să înveţe cu umilinţă de la natură şi, după ce o vor fi privit cu ochii şi sufletul, vor da Franţei cea mai minunată cohortă de pictori pe care a văzut-o lumea de la Renaşterea italiană pînă atunci.

# TABELUL ŞCOLILOR ITALIENE

Dacă data morţii este în general exactă, cea a naşterii este numai aproximativă, întrucît, adesea, actele de botez au dispărut. În afară de aceasta, cum anul începea la Roma la Crăciun, iar la Florenţa la Bunavestire, se ajunge uşor la un decalaj.

## FLORENŢA

### Şcoala lui Giotto

*Cimabue,* 1240—1302
*Giotto* di Bondone, 1266—1337.
Taddeo Gaddi, + 1366.
Antonio Gaddi, + 1396.
Bernardo Gaddi, 1317—1355.
Giottino, Maso di Banco, Giovanni da Milano lucrează între 1360 şi 1380.
*Andrea Orcagna,* 1308—1368.
Antonio Veneziano + 1390.
Francesco da Volterra lucrează între 1340 şi 1375.
*Spinello Aretino,* 1318 ?—1410.
Iacopo da Casentino (?) Andrea da Firenze, + după 1377.
Niccolò Gerini, spre 1400.
Lorenzo Monaco, 1370—1424, şi *Pesello,* 1367—1446, fac trecerea între şcoala lui Giotto şi cea a lui Masaccio
*Fra Angelico,* 1387—1455.

*Benozzo Gozzoli,* 1420—1497.
Masolino da Panicale, 1383—1440 ?
Pesellino, nepotul lui Pesello, 1412—1457.

Giotteștii pictează în toată Italia, dar sînt niște epigoni fără personalitate. În schimb, Orcagna, Spinello Aretino, Pesello, Fra Angelico și Gozzoli sînt pictori foarte mari.

## Școala lui Masaccio

*Masaccio* (Tommaso di Giovanni di Simone Guidi). 1401, + între 1427 și 1429.
*Fra Filippo Lippi,* 1406—1469.
*Paolo Uccello,* 1397—1475.
*Andrea del Castagno* 1423 ?—1457.
*Antonio Pollaiuolo,* 1429—1498.
*Piero Pollaiuolo,* 1443—1496.
*Sandro Botticelli,* 1444—1510.
*Iacopo del Sellaio,* 1442—1493.
*Filippino Lippi,* 1457—1504.
*Cosimo Rosselli,* 1439—1507, tatăl lui Piero di Cosimo.
*Raffaelino del Garbo,* 1466—1524.
*Domenico Ghirlandaio,* 1449—1494 (elevul lui Baldovinetti).
*Michelangelo Buonarroti,* 1475—1564 — *Granacci* 1469—1543 — *Ridolfo Ghirlandaio,* 1483—1561 — *Giorgio Vasari,* 1512—1574.
*Alesso Baldovinetti,* 1425—1499, maestrul lui Ghirlandaio.
*Piero della Francesca,* 1420—1492 (întemeiază școala din Umbria).

## Andrea del Verrocchio, 1436–1488

Leonardo da Vinci, 1452—1519.
Vezi școala din Milano.
Lorenzo di Credi, 1459—1534.
Fra Bartolomeo della Porta, 1475—1517.
Botticini, 1446—1497.
Mariotto Albertinelli, 1474—1515.
Piero di Cosimo, 1462—1521.
Perugino, 1446—1524.

Andrea del Sarto (1486–1531)

Pontormo, 1494—1556.
Angelo Bronzino, 1502—1572.
Franciabigio, 1482—1525.
Bacchiacca, 1494 ?—1557.
Rosso dei Rossi, 1494—1541, + la Fontainebleau.
Bugiardini, 1475—1554.
Giovanni Sogliani, 1492—1544.

## SCULPTORII TOSCANI

### Şcoala sculptorilor Pisano

Niccola Pisano (1206 ?–1287)

Arnolfo di Cambio, arhitectul, 1232—1301 (fîntîna din Perugia).
Fra Guglielmo dell'Agnolo, 1243—1314 ?

Giovanni Pisano, fiul lui Niccola (1250 ?–1314 ?)

Andrea Pisano, 1273 ?—1348.
(Ugolino da Pontedera).
Nino Pisano, fiul său, + 1368.
Nanni di Banco, 1378—1420.
Niccolò d'Arezzo, + 1420.
Cellino Nese, 1334 ?—1375.
Bernardo Ciuffagni, 1385—1456.
Lorenzo Maitani, la Orvieto din 1310 pînă în 1321
Tino da Camaiano, + 1339, lucrează la Siena.

### Şcoala zisă a lui Donatello

**Trei mari şefi :**

Lorenzo Ghiberti (1378–1455). Donatello (1386—1466)
Luca della Robbia (1400–1482)

Agostino di Duccio, 1418—1481 ? sau 1498 ?
Michelozzo, 1396—1472.
Bart. Bellano, din Padova, 1430—1498 sînt colaboratorii lui Donatello.
Antonio Pollaiuolo, 1429—1498.
Piero Pollaiuolo, 1443—1496.
Andrea Bugiano, 1412—1462.
Bertoldo di Giovanni, 1420—1491, maestrul lui Michelangelo şi al lui Torrigiani, 1472—1528.

Andrea Ferrucci, 1465—1526.

Andrea Sansovino (1460–1529)
lucrează în Portugalia

*Iacopo Sansovino* (1486—1570) (elevul său, Iacopo Tatti) lucrează la Veneţia.
Tribolo (1485–1550)

**Şcoala lui Michelangelo (1475–1564)**

Benvenuto Cellini, 1500—1572.
Fra Giovanni Montorsoli, 1507—1563.
Daniele da Volterra, 1509—1566.
Raffaelo da Montelupo, 1505—1567, (fiul sculptorului Baccio), 1469—1535.
Baccio Bandinelli, 1493—1560 (rival al lui Michelangelo şi Cellini).
Giovanni da Bologna (Jean de Douai), 1529—1608.

**Şcoala lui Luca Della Robbia (1400–1482)**

Andrea della Robbia, 1435—1525.
Giovanni della Robbia, 1469—1529 ?
Desiderio da Settignano, 1428—1464.
Mino da Fiesole, 1431—1484.
Bernardo Rossellino, 1409—1464, colaboratorul lui Alberti.

Antonio Rossellino, 1427—1478.
Matteo Cintali, 1435—1501, lucrează la Lucca.
Fraţii Maiano : Giuliano, 1432—1490 ; Benedetto, 1442—1497.

**Andrea del Verrocchio (1436—1488)**

este al patrulea mare maestru al sculpturii florentine dar, ca Iacopo della Quercia, are puţini discipoli.
Leonardo da Vinci, 1452—1519.
Rusticci, 1474—1554, îşi sfîrşeşte viaţa în Franţa.
Benedetto da Rovezzano, 1476—1556.
Antonio Federighi, la Siena, + 1490.
Alessandro Leopardi, din Veneţia, + 1522 (toarnă statuia lui *Colleoni*).

## MARII ARHITECŢI FLORENTINI ŞI OPERELE LOR CAPITALE

Arnolfo di Cambio, 1232—1301, Signoria, Domul.
Giotto, 1266—1337, Campanila, terminată de Talenti.
Andrea Orcagna, + 1368, Loggia dei Lanzi.
Brunelleschi, 1377—1446, Cupola San Lorenzo. Capela Pazzi.
Luca Fancelli construieşte palatul Pitti după planurile lui Brunelleschi.
Antonio Manetti, 1402—1460, elevul lui Brunelleschi.
Antonio Manetti cel tînăr, fiul său, 1450—1480.
Leon Battista Alberti, 1400—1472, teoretician.
Bernardo Rossellino, 1409—1464, ajutorul lui Alberti. Pienza, palatul Rucellai din Florenţa.
Michelozzo, 1396—1472, palatul Medici, Capela Portinari, Milano.
Antonio Filarete, 1400?—1469, lucrează la Milano, Spitalul.
Giuliano da Sangallo, 1445—1516, vila Poggio a Caiano, Santa Maria delle Carceri, Prato.
Antonio da Sangallo, 1455—1534, Montepulciano.
Benedetto da Maiano, 1442—1497, palatul Strozzi.
Giuliano da Maiano, 1432—1490, lucrează la Neapole

Cronaca (Simone Pollaiuolo), 1454—1509, cornişa de la palatul Strozzi.
Matteo del Caprina, 1430—1501.
Iacopo Sansovino, 1486—1570, Biblioteca, Veneţia.
Ventura Vitoni, Madonna dell'Umiltà, Pistoia, din 1494 în 1509.
Baccio Pintelli, 1450—1500 ? Madonna del Popolo, Roma
Baccio d'Agnolo, 1462—1543, palatul Bartolini.
Ammanati, 1511—1592, Biblioteca de la San Lorenzo, termină palatul Pitti.
Michelangelo Buonarroti, 1475—1564, Sfîntul Petru, Piaţa Capitoliului, terminată de Cavalieri.
Giorgio Vasari, 1512—1574, Uffizi din Florenţa.
Antonio da Sangallo, cel tînăr, 1485—1546, Palatul Farnese, Roma.

## MARI ARHITECŢI ITALIENI ÎN AFARĂ DE FLORENTINI

Laurana, + 1483, palatul din Urbino.
Bramante din Urbino, 1444—1514, Vaticanul, Sfîntul Petru.
Antonio Amadeo, 1447—1522, Mănăstirea din Pavia.
Antonio Rizzo, sculptorul, 1430—1498, curtea palatului dogilor, Veneţia.
Lorenzo Bregno, +1524 } termină curtea palatului dogilor.
Antonio Scarpagnino
Pietro Lombardi, 1435—1515, palate veneţiene.
Tullio Lombardi, fiul său, 1460—1532, palate veneţiene.
Fra Giocondo, 1453—1514, Municipio din Verona.
Polifilo, Fra Francesco Colonna din Veneţia, 1433 ?—1527.
Serlio, din Bologna, 1475—1552. } Teoreticieni.
Palladio, 1518 ?—1580, Bazilica din Vicenza. Palate.
Baldassare Peruzzi, 1481—1537, palatul Massimo, Roma. Farne.ina.
Rafael, 1483—1520, Sfîntul Petru, Capela Chigi, Roma.

San Micheli, 1484—1559, palatul Grimani, Veneţia.
Vignola, 1507—1573, biserica Gesù, Roma.
Giulio Romano, 1492—1546, palatul T. Mantova.
Lione Lioni, 1509—1592, lucrează la Milano.
G. Alessi, 1512—1574, lucrează la Genova.
Girolamo Genga, 1476—1551, vila imperială, Pesaro.

## ŞCOALA DIN SIENA

### Doi mari pictori : Duccic şi Simone Martini
### Un geniu : sculptorul Iacopo della Quercia

*Duccio,* elev al Bizanţului, 1255—1319 ?
*Simone Martini* (sau da Martino), 1285—1344.
Filippo Memmi, cumnatul său, 1290—1357.
Andrea Vanni, 1322— ?
Ambrogio Lorenzetti, + 1345.
Pietro Lorenzetti, fratele său, + 1348.
Francesco Traini, către 1350 (fresca din Pisa ?)
Sassetta, către 1400.
*Epigoni :* Lorenzo Vecchietta, 1412 ?—1480, este şi sculptor.
Benvenuto di Giovanni, sfîrşitul secolului XIV — începutul secolului XV.
Giovanni di Paolo, sfîrşitul secolului XIV — începutul secolului XV.
Matteo di Giovanni, către 1479, sfîrşitul secolului XIV — începutul secolului XV.
Neroccio, pictor şi sculptor, sfîrşitul secolului XIV — începutul secolului XV.
Bartolo di Fredi.
Taddeo di Bartolo, + 1422.
Domenico di Bartolo, fiul său.
*Jacopo della Quercia,* 1374—1428.
Antonio Federighi, între 1444—1490.
Francesco di Giorgio, 1439—1502.
Giacomo Cozzarelli, 1453—1515.
Giovanni di Stefano, 1444—1500.
(Şcoala din Siena se destramă foarte curînd. În secolele XV şi XVI, Siena cheamă artişti străini : Donatello, Pinturicchio, Sodoma.)

## ŞCOALA DIN PADOVA

Şcoală eclectică formată sub influenţa lui Donatello. Nu are decît un singur mare maestru: Mantegna. Padova, ca şi Roma sau Neapole, aduce artiştii din afară.

Altichiero da Verona, ultimii treizeci de ani din secolul XIV.

Avanzo, ultimii treizeci de ani din secolul XIV.

Squarcione, 1397 ?—1474.

Iacopo Bellini, Donatello, Fra Filippo Lippi, Uccello stau la Padova între 1450—1460.

Ansuino da Forli, primul maestru al lui Melozzo da Forli.

Mantegna, 1431—1506.

Francesco Benaglio, 1432—1487 (Şcoala din Verona).

Domenico Morone, 1442—1503.

Liberale da Verona, + 1536.

Correggio lucrează la Parma, 1494—1534.

Niccolò Pizzolo, colaboratorul lui Mantegna, moare asasinat.

Girolamo dai Libri, 1472—1556.

Trei sculptori:

Bellano, 1435 ?—1532, lucrează cu Donatello.

Riccio, sculptor în bronz, 1470—1532.

Giovanni Minello dei Bardi, 1460—1527.

## ŞCOALA DIN MILANO

**Trei şefi de şcoală: Foppa, din Brescia. Bramante, din Urbino. Leonardo da Vinci.**

## PICTORI GIOTTEŞTI

Anonim: Cele trei remarcabile fresce de la palatul Borromeo.

Giovanni di Balducci, din Pisa, către 1330.

Simone da Corbetta, + 1382.
Giovannino di Grassi, 1340 ?—1398.
Molinari di Besozzo, + 1442.

**Vincenzo Foppa (1430 ?—1516)**

Bernardino Butinone, + 1507 ?
Giovanni Montorfano, 1448—1471.
Bernardo Zenale, + 1526.
Antonio Bergognone, + 1523 (Ambrogio da Fossano).

**Bramante (1444–1514)**

*Pictori*

Bramantino, 1455—1536 ?
(Bartolommeo Suardi).
Bernardino Luini, + 1532.
Gaudenzio Ferrari, 1471—1546, suferă
şi influenţa lui Leonardo.

*Sculptori*

Guiniforti Solari, 1450—1480 ?
Pietro di Martino, + 1473 (la Neapole).
Cristoforo Solario, fratele lui Andrea, + 1527.
G. A. Amadeo, 1447—1522.
Bambaia, 1480—1548.
Benedetto Briosco, după 1500.
Cristoforo Romano, 1465—1522, din Roma.

**Leonardo da Vinci (1452–1519)**

Andrea Solario, 1460—1515.
Giovanni Boltraffio, 1467—1516.
Ambrogio da Predis, 1450—1520.
Francesco Melzi, 1492—1570 ?
Bernardino dei Conti, 1450—1528.
Salai, 1480 ?—1520
Marco da Oggiono, 1470—1540.
Cesare da Sesto, 1477—1527.

Rizzi — zis Giampetrino — Cesare Magni, Francesco Napoletano (opere nesigure).
Sodoma, + 1549.

## ŞCOALA DIN BOLOGNA

### Două frumoase talente : Zoppo şi Francia

Francia era un mare profesor, avea peste două sute de elevi, puţini dintre ei au ajuns vestiţi :

### Marco Zoppo (1433–1498)

Lorenzo Costa, 1460—1535 (urmează lui Mantegna, la Mantova).

### Francesco Raibolini, zis Francia (1450–1517)

Giacomo Francia, fiul său, 1485—1557.
Amico Aspertini, 1474—1552.
Bianchi Ferrari, către 1500.
Marco Antonio Raimondi, vestitul gravor, + 1527.
Pellegrino Pellegrini, zis Tibaldi, 1527—1597.
Timoteo Viti, din Urbino, 1467—1524, primul maestru al lui Rafael, 1483—1520.
Sculptorul Niccolò dell'Arca, 1440 ?—1494, este originar din Bari dar trăieşte la Bologna ; Vincenzo Onofri, elevul său, lucrează între 1480 şi 1506.

## ŞCOALA DIN UMBRIA

Ceea ce caracterizează în mod curios această şcoală este faptul că ea dă sau genii sau cîrpaci.
Ottaviano Nelli, către 1370.
*Gentile da Fabriano*, 1370—1427, maestrul lui Iacopo Bellini.

*Vittore Pisanello*, 1380—1456 Vezi Şcoala Veneto-Lombardă.
Alegretto Nuzi, + 1444.
Bart. Caporali, 1420—1499.
Benedetto dei Franceschi, 1420—1492.
Niccolò di Liberatore, 1430—1502.
Fiorenzo di Lorenzo
Niccolò da Foligno } Elevi ai lui Gozzoli.
Lorenzo da Viterbo
*Piero della Francesca*, 1420—1492 (elev al lui Paolo Uccello).
Melozzo da Forli, 1438—1494.
*Signorelli*, 1450—1523.
Marco Palmezzano da Forli, + 1537.
Giovanni Santi, + 1494, tatăl lui Rafael.

### Perugia

Benedetto Bonfigli, + 1496.
Fiorenzo di Lorenzo, 1463—1521.
*Perugino* (Pietro Vannucci), 1446—1524.
Pinturicchio (Bernardino Betti), 1454—1513.
Giovanni di Pietro (lo Spagna), + 1530.
Eusebio di San Giorgio.
Tiberio d'Assisi.
Rafael Santi, 1483—1520 (Vezi Şcoala lui Rafael)

## ŞCOALA DIN EMILIA

### Ferrara

Cosimo Tura, 1429 ?—1495.
Francesco Cossa, 1435—1477.
Ercole Roberti, 1450—1496.
Mazzolino, 1478 ?—1528 ?
Ercole Grandi, 1465 ?—1535 ?
Dosso Dossi, 1479 ?—1542.
Battista Dossi, + 1548.
Girolamo da Carpi, 1501—1568.
Pellegrino Munari, + 1523.

### Parma

Benedetto Antelami (din Como ?) lucrează la Parma între 1196 şi 1216. Statuile din Domul din Fidenza. Baptisteriul din Parma.
Iacopo Loschi, 1425 ?—1504.
Antonio Allegri, *Correggio,* 1494—1534.
Pomponio Allegri, fiul său, 1521—1593.
Alessandro Araldi, 1465—1528.
Cei trei fraţi Mazzola, Filippo ? Ilario, + 1545, Michele, + 1520.
Francesco Mazzola, *Parmigiano.*
Alessandro Mazzola, 1533—1602, nepotul său (Parmigianino).

### Modena

Depinde de Ferrara pînă la sfîrşitul secolului XVI. Artiştii merg dintr-un oraş într-altul. Cu toate acestea, Modena are un mare sculptor, de tendinţă naturalistă : *Guido Mazzoni,* 1450—1518 (a stat la Tours) şi pe elevul său, Antonio Begarelli, 1498—1565.

## ŞCOALA LUI RAFAEL
(zisă şcoala romană)

Şcoala romană, ca şi cea din Padova, este eclectică. Suferă influenţa lui Michelangelo dar, mai ales, pe aceea a lui Rafael.

### Rafael Santi (1483–1520)

Giulio Romano, 1492—1546.
Francesco Penni, 1488—1528 (desenează vestitele cartoane pentru tapiserii ?).
Primaticcio, 1504—1570. Niccolò dell'Abbate, 1512—1571 (amîndoi la Fontainebleau cu Rosso).
*Rubens,* la Mantova din 1600 în 1608.

Bagnacavallo, din Bologna, 1484—1542.
Innocenzo Francucci, din Imola, 1493—1550.
Luca Longhi, din Ravenna, 1507—1580.
Marco Marchetti, din Faenza, 1501 ?—1579.
Francesco Menzocchi, din Forli, 1502—1572.
Giovanni da Udine, 1487—1564.
Perin del Vaga, 1499—1547.
B. Covo, către 1530.
Garofalo, 1481—1559.
Livio Agresti, + 1580.

## ȘCOALA DIN VENEȚIA

Ultima, dar cea mai importantă alături de aceea din Florența.

### Trei mari șefi : Giovanni Bellini, Tițian, Vivarini

Artiști din Murano, anonimi, stil bizantin.
Iacopo del Fiore, + 1439
Michele Giambono, + 1460.
Gentile da Fabriano (stă la Florența).
Iacopo Bellini, + 1470.
Gentile Bellini, 1429—1507.
Mantegna (vezi Padova).

### Giovanni Bellini (1430–1516)

Giorgione, 1478 ?—1510.
Palma Vecchio, + 1480.
Giovanni Coriani, 1480—1550 ?
Filippo Mazzola, + 1505, tatăl lui Parmigiano.
Iacopo de Barbari, 1470—1515.
Marco Belli, + 1523.
Previtali, + 1525.
Rocco Marconi, + 1529.
Vettore Belliniano (micul Bellini), + 1529.
Sebastiano del Piombo, 1485—1547.

**Tiţian (1488 ?—1576)**

Paris Bordone, 1500—1571.
Pordenone, 1483—1530.
Veronese, 1528—1588.
Moretto, 1498—1555 (întemeiază şcoala din Brescia).
Tintoretto, 1518—1594. (Domenico Robusti), fiul său, 1562—1637.
Lodovico Carracci, 1555—1619, întemeiază noua şcoală din Bologna.
El Greco, 1548 ?—1625.

**Antonio Vivarini (+1470)**

Crivelli, 1440 ?—1484, influenţă bizantină.
Carpaccio, 1450 ?—1525.
Lazzaro Bastiani, 1425 ?—1512.
Antonello da Messina, 1430 ?—1479 (născut şi mort la Messina dar a trăit la Veneţia).
Alvise Vivarini, 1447—1504.
Moceto, 1450—1520.
Lorenzo Lotto, 1480—1556.
Bartolommeo Montagna, 1450—1523.
Marco Basaiti, 1460 ?—1525.
Cima da Conegliano, 1459—1517.
Bassano, 1470 ?—1540.
Francesco, + 1591.
Giovan Battista, + 1613.
Girolamo, + 1622.
Leandro, + 1623, sînt fiii şi nepoţii marelui Bassano.
(Guardi, Canaletto, Tiepolo aparţin secolelor următoare).

## ŞCOALA VENETO-LOMBARDĂ

**Verona**

Vittore Pisano, *Pisanello*, 1397—1455, pictor şi gravor de medalii.
Giovanni Badile, între 1409 şi 1448.

Stefano da Verma, 1375—1438 ?
Francesco Brunasorci, 1493—1567.
Francesco Buonsignori, 1455—1519.
Francesco Benaglio, 1432—1487.
Domenico Morone, 1442—1528.
Francesco Morone, fiul său, 1470—1529.
Gian Francesco Caroto, 1475 ?—1546 ?
Liberale da Verona, 1451—1536.
Girolamo dai Libri, 1472—1556.
Giovanni Falconetto, 1458—1534.
Paolo Lavazolla, 1486 ?—1522.
Francesco Torbildo „Il moro di Verona", 1483—1565.

Trebuie semnalaţi la Verona cei doi sculptori : Bonino şi Matteo da Campione, între 1357 şi 1374, care ridică monumentele familiei Scaliger.

**Vicenza**

*Bartolommeo Montagna,* 1450—1523 ?
Giovanni Buonconsiglio, 1497—1557.
*Andrea Palladio,* 1518—1580. Prin numeroasele sale construcţii, Basilica, Rotonda, Teatrul Olimpic etc. transformă Vicenza în „mica Romă".
Vicenzo Scamotti, 1562—1616, merge pe urmele sale (palatul Valmarana).

**Brescia**

Giulio Romanino, 1485—1566. Alessandro *Moretto,* 1498—1555. Gian Battista Moroni, 1520—1578, Giovanni Savoldo, 1510—1550. Floriano Ferramola, + 1528.

# TABELUL CRONOLOGIC AL PAPILOR

Martin al V-lea, Colonna (1417—1431).
Eugen al IV-lea, Condulmieri (1431—1447).
Nicolae al V-lea, Parentucelli (1447—1455).
Calixt al III-lea, Borgia (1455—1458).
Pius al II-lea, Aeneas Sylvius Piccolomini (1458—1464)
Paul al II-lea, Barbo, nepotul lui Eugen al IV-lea (1464—1471).
Sixt al IV-lea, della Rovere (1471—1484).
Inocenţiu al VIII-lea, Cibo (1484—1492).
Alexandru al VI-lea, Borgia, nepotul lui Calixt al III-lea (1492—1503).
Pius al III-lea, Piccolomini, nepotul lui Pius al II-lea (22 sept. pînă la 18 oct. 1503).
Iuliu al II-lea, Rovere, nepotul lui Sixt al IV-lea (1503—1513).
Leon al X-lea, Medici (1513—1521).
Adrian al VI-lea, Dedel (1522—1523).
Clement al VII-lea, vărul lui Leon al X-lea (1523—1534).
Paul al III-lea, Farnese, (1534—1549).

# TABELELE GENEALOGICE
# ale celor trei case de Neapole şi ale familiilor Gonzaga, Sforza şi Medici

**TABELELE GENEALOGICE ALE CELOR TREI CASE DE NEAPOLE**

care permit să se înțeleagă dubla intervenție franceză

*PRIMA CASĂ: Normanzii și familia Hohenstauffen*

Tancrède d'Hauteville, gentilom normand

Roggero I Mare conte de Sicilia (1071 la 1101)

Roggero II, regele Siciliei și al Neapolului (1101—1154)

Guglielmo I (1154—1166)

Guglielmo II (1166—1189)

Tancrèdi di Lecce (nelegitim) rege din 1189 pînă în 1194

Roggero, soțul Irenei, fiica împăratului Isaac Angelo † 1194

Constanza se căsăt. în 1184 cu împăratul Enrico VI cel Crud (1190—97)

Federigo II de Hohenstauffen (1194—1250)

*Conrado IV*

Conradino, decapitat de Carol de Anjou 1268 (face un testament în favoarea Constanzei)

Manfredi (nelegitim) rege din 1250—1266 se căsăt. cu o fată a despotului Epirului

Constanza se căsăt. cu Piero III, regele Aragonului și al Siciliei în 1282

Alfonso II Magnanimo este descendentul lui direct (Vezi familia Aragon)

Constanza (nelegitimă) se căsătorește cu Ioan II Vatatzès, împăratul Niceei.

## *A DOUA CASĂ DE NEAPOLE*

### *ANGEVINII*

Carol I de Anjou, fratele lui Ludovic IX
adus de papa francez Clement IV (1266—1285)
Carol II cel Șchiop, conte de Provența, se căsăt. cu Maria de Ungaria † 1309

- Carol (1271—1296) regele Ungariei
  - Caroberto † 1342
    - Clemence se căsăt. cu Ludovic X cel Ursuz
    - Ludovic † 1382 regele Ungariei
      - Maria îl asasinează pe Carlo III di Durazzo se căsăt. cu împăratul Sigismund
    - Andrea † 1345 se căsăt. cu Giovanna I
- Roberto cel Înțelept (1309—1343)
  - Carlo se căsăt. cu Marie de Valois
    - Giovanna I se căsăt. cu:
      1) Andrea, asasinat
      2) Luigi di Taranto
      3) Iacopo de Majorca
      4) Othon de Brunswick
    - Maria
- Filippo, prinț de Tarento
  - Luigi se căsăt. cu Giovanna I
    - Carlo decapitat de Ludovic de Ungaria
    - Luigi
      - Carlo III di Durazzo o asasinează pe Giovanna I
        - Ladislau † 1414
        - Giovanna II (1414—1435) se căsăt. cu:
          1) ducele de Austria
          2) Jacques de Bourbon îl adoptă mai întîi pe Alfonso il Magnanimo, moștenitorul legitim, apoi pe Ludovic de Anjou, fratele lui Carol V.
- Giovanni di Durazzo sau Di Duras se căsăt. cu Agnès de Talleyrand-Périgord

## *A TREIA CASĂ DE NEAPOLE*

### *DINASTIA ARAGON*

Alfonso il Magnanimo, regele Aragonului, al Siciliei şi al Neapolului (1435—1458)

- Ferrante I, nelegitim (1458—1494) regele Neapolului se căsăt. cu Isabella Orsini
  - Alfonso II, duce de Calabria (1494—1495) Se căsăt. cu Hippolita Sforza
    - Ferrante II (1495—1496)
    - Isabella se căsăt. cu Gian Galeazzo, duce de Milano uzurpat de Lodovico il Moro
      - Il duchetto moare în Franţa
      - Bona, regina Poloniei
    - Sancia se căsăt. cu Geoffroy Borgia
  - Federigo, rege din 1496 pînă în 1501 moare în Franţa
    - Alfonso duce de Bisceglia al II-lea soţ al Lucreziei Borgia
      - Rodrigo de Bisceglia †1512
- Maria (neleg.) se căsăt. cu Lionello, marchiz de Ferrara
  - Beatrice se căsăt. cu Matei Corvin, regele Ungariei
  - Eleonora se căsăt. cu Ercole I d'Este duce de Ferrara
    - Isabella d'Este se căsăt. cu Fr. Gonzaga
      - Federigo Gonzaga Primul duce al Mantovei
    - Alfonso I duce de Ferrara (1476—1536) se căsăt. cu Lucrezia Borgia
      - Ercole II se căsăt. cu Renée de Franţa, fiica lui Ludovic XII
    - Beatrice se căsăt. cu Lodovico il Moro
      - Maximilian
      - Francesco, ultimul duce al Milanului †1535

## TABELUL GENEALOGIC AL FAMILIEI GONZAGA

(Membrii familiei Gonzaga ajung căpitani ai poporului în 1328)

Giovanni - Francesco II, marchiz de Mantova
(1407—1444)

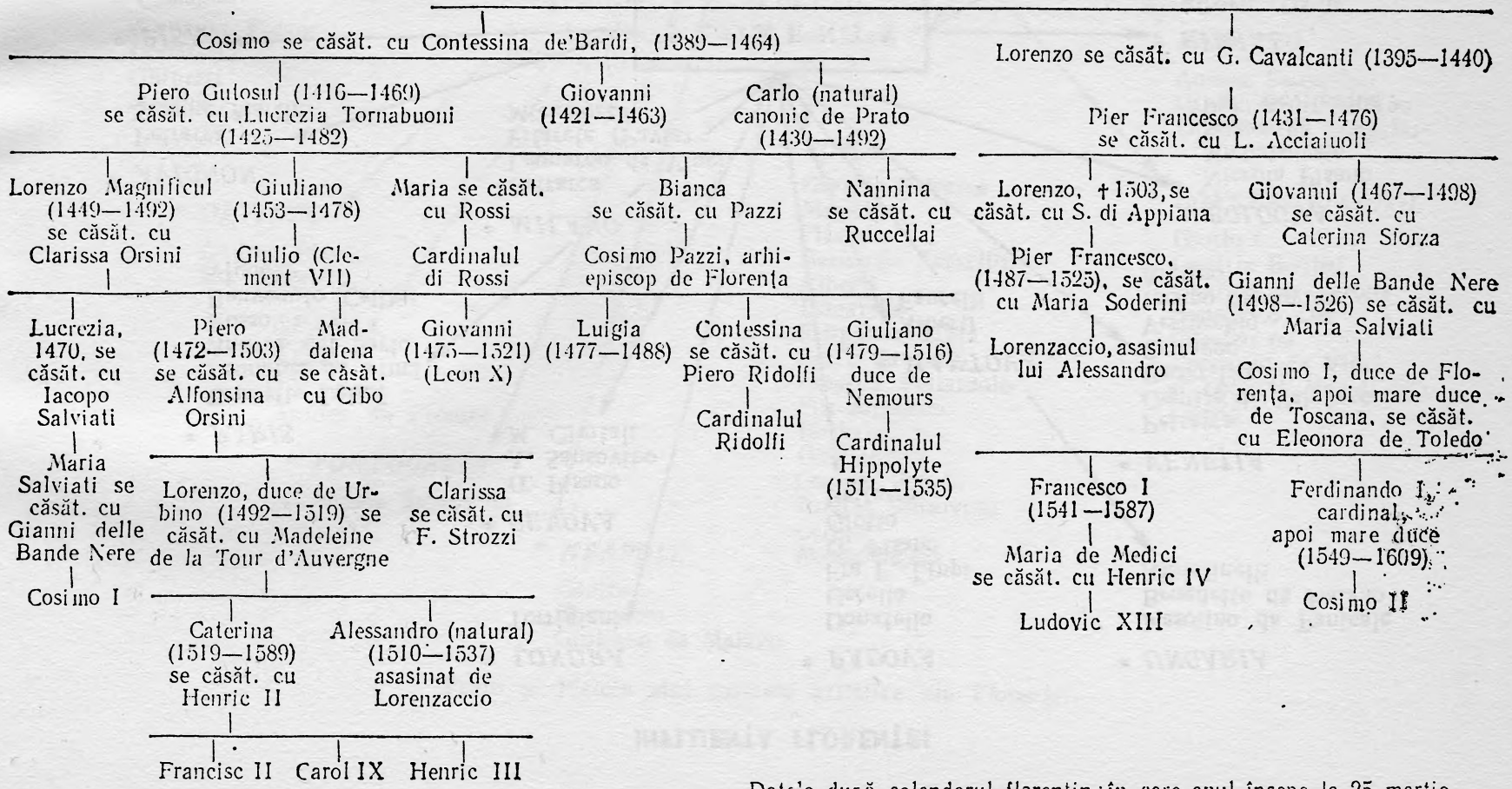
- Lodovico III (1444—1478) se căsăt. cu Barbara de Hohenzollern
  - Federigo I (1478—1484) se căsăt. cu Margareta de Bavaria
    - Francesco III (1484—1519) se căsăt. cu Isabella d'Este
      - Federigo II (1519—1540) Primul duce al Mantovei
    - Elisabeta se căsăt. cu Guidobaldo I al II-lea duce de Urbino
      - Eleonora se căsăt. cu Francesco Maria della Rovere al III-lea duce de Urbino
  - Francesco cardinal
  - Rodolfo
- Carlo
  - Claire se căsăt. cu ducele de Montpensier
    - Conetabil de Bourbon ucis în timpul asediului Romei † 1527
- Margherita se căsăt. cu Lionello d'Este
  - Niccolò decapitat de Ercole I (1438—1476)

## TABELUL GENEALOGIC AL FAMILIEI SFORZA

Muzio Attendolo supranumit Sforza
devine senior de Cotignola (1369—1424)

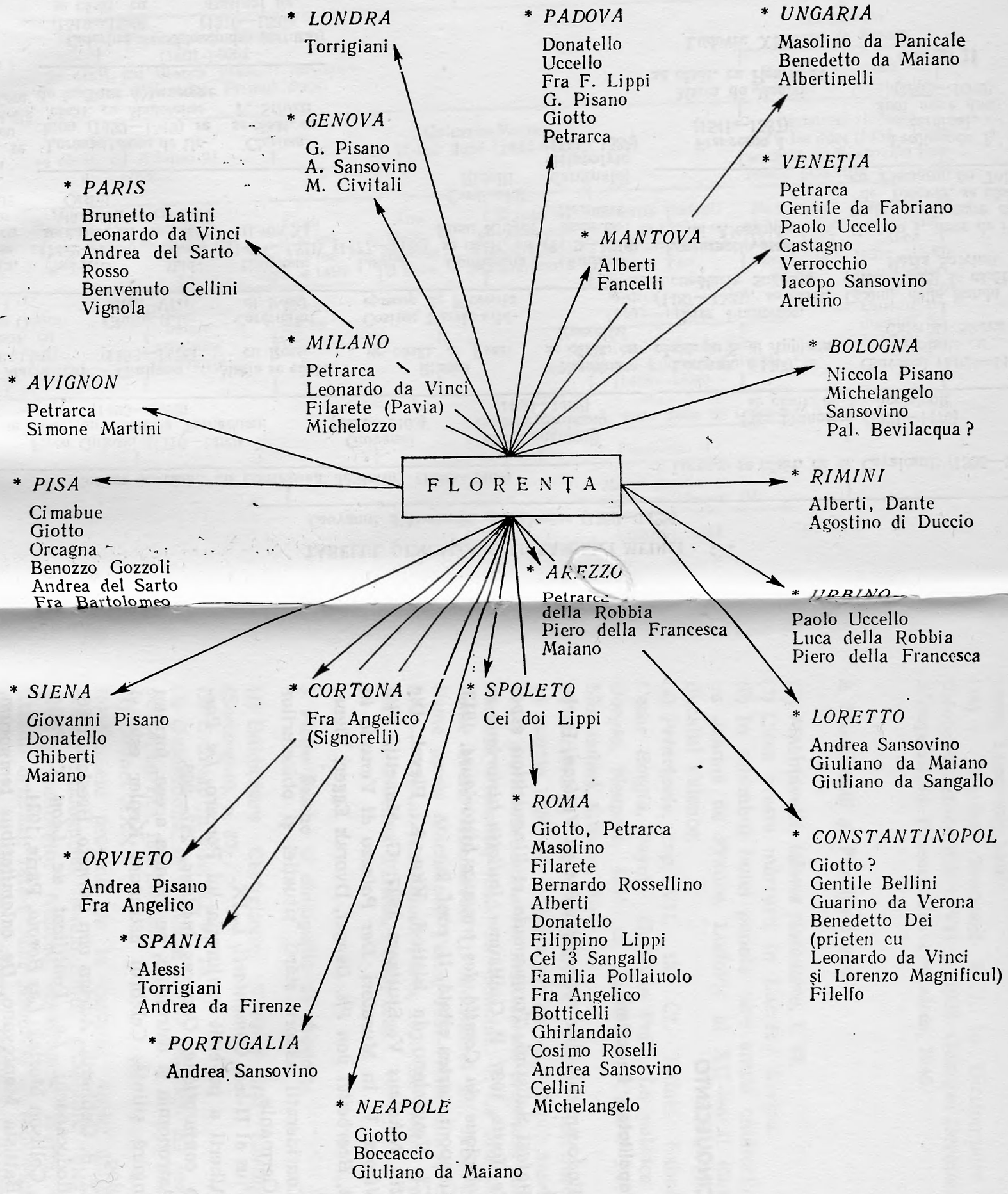
- Francesco (bastard) (1401-1466) se căsăt. cu Bianca Visconti moștenitoarea Milanului. Primul duce.
  - Hippolita se căsăt. cu Alfonso II de Calabria
    - Ferrante II regele Neapolului
    - Isabella se căsăt. cu
      - Il duchetto moare prizonier în Franța
  - Galeazzo-Maria al II-lea duce (1444—1476)
    - Gian Galeazzo al III-lea duce † 1494
      - Bona regina Poloniei
    - Ana se căsăt. cu Alfonso d'Este
    - Bianca se căsăt. cu împăratul Maximilian I
    - Caterina (nelegitimă) se căsăt. cu 1) Girolamo Riario 2) Iacopo Feo 3) Giovanni de Medici. (1467—1498)
      - Gianni delle Bande Nere se căsăt. cu Lucrezia Salviati (1498—1526)
        - Cosimo I, mare duce de Toscana
          - Francesco I
            - Maria de Medici se căsăt. cu Henric IV
              - Ludovic XIII
  - Lodovico il Moro al IV-lea duce (1451—1508) se căsăt. cu Beatrice d'Este moare prizonier în Franța
    - Maximilian al V-lea duce (1512—1515) moare în Franța
    - Francesco II al VI-lea duce (1521—1535) (după moartea lui Carol Quintul dă ducatul lui Filippo II)
- Alessandro senior de Pesaro
  - Battista se căsăt. cu Federigo di Montefeltro

## TABELUL GENEALOGIC AL FAMILIEI MEDICI




Datele după calendarul florentin în care anul începe la 25 martie.

# INFLUENȚA FLORENȚEI




Prato și Pistoia sînt cartiere artistice ale Florenței.

# NOTE

## IL CINQUECENTO

### 1. Papalitatea Renașterii

(1) Rodocanachi. *Une cour princière au Vatican,* Paris, 1925.
(2) Rafaël Sabatini, *Torquemada et l'Inquisition espagnole,* Paris, 1937. P. Guillaume, *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques,* 1913.
(3) Capponi, cartea citată, II, conf. 2.
(4) Cf. Vespasiano da Bisticci, *Vita.* K. Pleyel, *Die Politik Nikolaus V,* Stuttgart 1927. G. Manetti, *Vita di Nicolai V,* în Muratori. *Der Palazzo di Venezia in Rom, Bearbeitet von Ph. Dengel,* Dvorak Egger, Viena, 1909.
(5) Considerații asupra stării, situației și obiceiurilor din Germania.
(6) Pius al II-lea, *Comentarii,* L. IX.
(7) Alberti a povestit conjurația lui Porcaro, *De Porcaria conjuratione, Oeuvres inédites,* 257—266.
(8) Astronomia și astrologia, pe vremea aceea, formau o singură știință. Celebrul astronom Kepler este și astrolog.
(9) Cf. B. Gebhardt, *Adrian von Corneto,* Breslau, 1886.
(10) Rodocanachi, *Le Pontificat de Léon X,* Paris, 1930. Collison Morlay, *Les Borgia,* Paris, 1934.
(11) Battista Mantovano, *De calamitatibus temporum,* I, 3.
(12) Burckhardt, cartea citată, I, p. 127.

(13) Norbert Dufourcq, *La musique des origines à nos jours,* Larousse, 1946.
(14) J. Paquier, *Innocent VIII,* în Dictionnaire de théologie catholique, t. VII, 2, 1923. Georges Déromieu ; *L'Inquisition,* Presses Universitaires, 1945.

## 2. Machiavelli și Principele său

(1) Machiavelli, *Istorie fiorentine,* I, 33.
(2) Citez aceste mărturii în *Lucrèce Borgia.*
(3) În schimbul bulei papale care anula căsătoria sa cu Jeanne de France, Ludovic al XII-lea îi dăduse ducatul Valence.
(4) *Principele,* cap. VII, 13. Cf. Rafaël Sabatini, *Cezar Borgia,* Payot. Gabriele Pepe, *La politica dei Borgia,* Neapole, 1945. G. Sacerdote, *Cesare Borgia,* Mondadori, Milano, 1947.
(5) Scrisoarea lui Machiavelli către Guicciardini, 15 martie 1526. Cf. *Opere complete di Niccolò Machiavelli, giunte rinvenute sui manoscritti originali,* Alcide Parenti, Florența, 1843. Ch. Benoist : I. *Le Machiavélisme avant Machiavel.* II. *Machiavel* III. *Machiavélisme après Machiavel,* Paris, 1907—1934. Louis Gautier — Vignal. *Machiavel,* Paris, 1929, *Le prince* traducere de Colonna d'Istria, Paris, 1929.

## 3. Pietro Bembo și dialogurile de dragoste

(1) Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortigiano* (Sonzogno), p. 87.
(2) *Orlando furioso,* XLVI, 15.
(3) Guiderdone, în franceză veche guerdon = recompensă, sprijin, îndrumător.
(4) Sonnet XXXI.
(5) Numele provine de la castelul Asolo unde se petrec Dialogurile. Neologismul „Azolains" ales de primul traducător francez corespunde foarte bine titlului original. Iată-l : *Les Azolains* de Monseigneur Bembo, de la nature d'Amour, traduict d'italien en françoys par Jehan Martin, secrétaire du cardinal de Lenoncourt, par le commandement de Monseigneur le

duc d'Orléans, Paris, imprimé par M. de Vascosan pour luy et G. Corrozet, 1545. Réimprimé en 1555 et 1572.
(6) Edouard Krakow ky, *Plotin et le paganisme religieux*, Denoël p. 273—4. Cf. A della Torre. *Storia dell'Accademia platonica*, Florența. 1902. André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Droz, 1954.
(7) *Hermès Trismégiste*, traduction Ménard, Perrin, p. 91, Cf. *Hermès Trismégiste, corpus hermeticum*, text stabilit de A. D. Nock, tradus de A. J. Festugière, Belles Lettres, 1945.
(8) Etienne Gilson, *La philosophie au Moyen Age*, pp. 53—54 Payot.
(9) Traducere de Jehan Martin.
(10) Traducere nouă de André Chastel, Colombe, 1947.
(11) Paginile finale din *Curteanul*.
(12) Fred Bérence, *Rafael*.
(13) Ediție nouă a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet. Cf. C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Italian Studies, 1951. Bembo e Savorgnan, *Lettere d'amori*, Florența, Le Monnier, 1950.

## 4. Ferrara și familia Este

(1) *Infernul*, XII, *Diario ferrarese dall'anno 1409 fino al 1502*, Muratori, vol. 24. Sardi, Gasparo, *Historie Ferraresi*, Ferrara, 1556. Casimir von Chledowsky, *Der Hof von Ferrara*, München, 1921, Bérence. *Lucrèce Borgia*, La Colombe, 1951.
(2) L. Hourticq, *Les tableaux du Louvre*, 1921 Casimir von Chledowsky, cartea citată, p. 481.
(3) *Orlando*, In. I, 28, 2.
(4) *I Suppositi* îi dau lui Shakespeare tema Femeii îndărătnice. Cf. Langworth-Chambrun, *Shakespeare, acteur-poète*, Plon, 1926.
(5 și 6) Cîntul 34.

## 5. Leonardo da Vinci, olimpianul

(1) Vezi capitolul: *Atelierul lui Andrea del Verrocchio*
(2) O curățare cu bisturiul și cu gumă fără ceară, precum și o încălzire rațională a zidului, au dat pu-

tința să fie înlăturat mucegaiul și straturile ulterioare de vopsea și să se găsească unele detalii autentice, 1954.
(3) Personajul Platon este, fără îndoială, un amestec de Leonardo și Fabius Calvo de Ravenna.
(4) Convorbiri cu Eckermann, 16, XII, 1828.
(5) Matteo Bandello, *Le novelle,* Ed. Lutazi, *Bari,* 1910, vol. II. Bandello era nepotul stareţului de la Santa Maria delle Grazie.
(6) Charles Singer, *Histoire de la biologie,* Payot. Elmer Belt, Les Dissections anatomiques de Léonard de Vinci dans *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique,* Presses Universitaires, 1953.
(7) *Divina Comedie, Infernul,* XXIX, 109.
(8) *Repubblica,* VII.
(9) *Fedon.*
(10) Scrierile sale, rezultatul unei tradiţii orale, n-au fost date la iveală decît în secolul al VI-lea. Cf. M. de Gandillac, *Oeuvres complètes du pseudo Denys l'Aréopagite,* Paris, Aubier, 1943.
(11) Poimandrès, Editions Belles Lettres, 1945.
(12) Louis Bréhier, *Civilisation byzantine,* Albin Michel, Paris, 1950, p. 382.

## 6. Veneţia

(1) Muzeul Vaticanului.
(2) Evanghelia după Ioan, I.
(3) Colecţia Layard, Veneţia.
(4) Victor Goloubew, *Les dessins de Iacopo Bellini au Louvre et au British Museum,* 2 vol., van Oest. Bruxelles, 1912.
(5) Londra, National Gallery.
(6) *Portret de tînăr,* colecţia Bache, New York. *Portret de bărbat,* colecţia Kress, New York. Cf. A. Rava, *Antonello da Messina o Giovanni Bellini ?* Arte, 1919.
(7) G. Fiocco, *Andrea Mantegna o Giambellino ?* Arte, 1933, p. 185. D. Von Hadeln, *Giovanni Bellini or Mantegna,* Burlington Magazine, LXI, 1932.
(8) *Purgatoriul,* Uffizi, Florenţa. *Ospăţul zeilor,* Colecţia Widener, Filadelfia.

(9) O nouă ipoteză pretinde că Giorgione ar fi început tabloul și că Tițian l-ar fi terminat. Uffizi, Agostini, 1962.
(10) *Curteanul,* Libro Primo XXXVII.
(11) Vasari, *Viața lui Giorgione.* Georges Dreyfous, *Giorgione.* G. F. Hartlaub, *Giorgiones Geheimniss,* München, 1925. G. Fiocco, *Giorgione,* Milano, 1942. R. Palluchini, Catalogul Expoziției, Veneția, 1955.
12) La Luvru.
(13) Amîndouă la Prado.

## 7. Michelangelo, titanul

(1) Uffizi, Florența.
(2) Bérence, *Michelangelo,* p. 243.
(3) Sonetul 52.
(4) La forza d'un bel viso a che mi sprona
C'altro non è c'al mondo mi diletti.
(5) Aceasta este și părerea lui Herman Grimm, *Michel-Ange,* traducere franceză, Payot, 1934.
(6) „Pigli adunque, la illustre casa vostra, questo assunto..." *Principele,* XXVI.
(7) *Infernul,* Cîntul III.
(8) Adolfo Venturi, *Michel-Ange,* p. 77—78.

## 8. Rafael și vîrsta de aur

(1 și 2) Sonete, 41 și 94. Traducere.
(3) *Les peintres italiens de la Renaissance,* N.R.F., p. 117, Bérence, *Michel-Ange,* Colombe, 1947.
(4) Paul Balaguy, *Bayard,* Paris, 1930.
(5) Bérence, *Raphaël ou la puissance de l'esprit.*
(6) Pe desenul de la Ambrosiana, din Milano, nu există. Ambrosiana, Milano.
(7) Castiglione, *Curteanul.*
(8) Colecția Bache, New York.
(9) G. Barracconi, *Istrioni di Roma,* Roma, 1905, Rodocanachi, *Le pontificat de Leon X.*
(10) Scrisoare din 18.10.1786.
(11) Le-am revăzut, în 1961, la Londra (Victoria and Albert Museum). În afară de *Pescuitul miraculos* și *Paște oile mele,* este cu neputință de admis pentru

un admirator al lui Rafael, așa cum sînt eu, că sînt făcute de el. Se recunoaște, limpede, desenul lui Giulio Romano și acela, mai suplu, al lui Penni.
(12) Aluzie la vestita întrebare pusă lui Silen: „Ce este mai bine pentru om? Să nu se nască, răspunde el. — Și dacă omul a avut nenorocul să se nască? — Să moară tînăr!" Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, 3.
(13) Bérence, *Raphaël ou la puissance de l'esprit.*
(14) Cf. Paul Ballaguy, opera citată.

## 9. Agonia Renașterii

(1) Citat de Rodocanachi, *Les pontificats d'Adrien VI et de Clément VII.*
(2) *Storia d'Italia* L. XV. Pastor, vol. IV. Francesco Vettori, *Storia sommaria d'Italia.*
(3) De Leva, *Storia documentata,* Rodocanachi, cartea citată, p. 128.
(4) Benvenuto Cellini, *Memorii,* cap. VII.
(5) Sanuto, vol. XLV.
(6) Piero Valeriano, *De litteratorum infelicitate,* editată la Milano în 1829.
(7) Herman Grimm, *Michel-Ange,* p. 325. Benvenuto Cellini, VII. *Memorii,* Guicciardini, *Opere inedite, V.*
(8) Mignet, vol. II. Rodocanachi, cartea citată, p. 217.
(9) Am arătat în *Leonard de Vinci , ouvrier de l'intelligence,* motivele și dovezile care sprijină această afirmație.
(10) Atribuit lui Rafael.
(11) *Memorii,* Cartea VIII, cap. I.
(12) Galeria Corsini, Florența.
(13) Ioan XIII, 21—28.

## EPILOG

### Triumful Contra – Renașterii

(1) *Letters and papers of the reign of Henry VIII* J. S. Bevers, London, 1876.
(2) Mentre ché l'danno e la vergogna dura
Non veder, non sentir m'é gran ventura.

# LISTA REPRODUCERILOR *

1. **DONATELLO**. *Sfînul Gheorghe*, detaliu. (Florența, Bargello) „Nicăieri nu se vede mai bine ceea ce desparte Antichitatea de Renaștere."
2. **RAFAEL**. *Școala din Atena*, detaliu: Platon și Aristotel. (Roma, Vatican, Camera Semnăturii). „Gestul lui Platon care arată cerul, cel al lui Aristotel care arată pămîntul revelau un triplu simbol: Platon arăta cerul, lăcașul chipurilor sfinte dar și cel al Sufletului Lumii, gata să se întrupeze; Aristotel arăta materializarea chipurilor sfinte și coborîrea pe pămînt a Sufletului Lumii; gesturile lor, împreună, aminteau trecerea necontenită a vizibilului în invizibil și a invizibilului în vizibil."
3. **LUCA SIGNORELLI**. *Dante înconjurat de scene din Divina Comedie*. (Domul din Orvieto.)
4. **VERROCCHIO**. *Statuia lui Colleoni*. (Veneția.)
5. **ANDREA DEL CASTAGNO**. *Portretul imaginar al lui Boccaccio*. (Florența, mănăstirea Sant'Apollonia.)
6. **ANDREA DEL CASTAGNO**. *Portretul lui Petrarca* (Florența, mănăstirea Sant'Apollonia.)
7. **GIOTTO**. *Sfîntul Francisc împărțindu-și haina* (Assisi, Sf. Francisc, biserica superioară).
8. **GIOTTO**. *Botezul lui Isus*; detaliu. (Padova, capela Scrovegni.)

9, 10. **GIOTTO**. *Sărutul lui Iuda*. (Padova, capela Scrovegni). Să comparăm „privirea neprihănită a lui Cristos din Botez cu privirea cu care îl scrutează pe Iuda".

---

* Pasajele între ghilimele aparțin autorului.

11. **GIOTTO.** *Jeluirea,* detaliu. (Padova, capela Scrovegni.)
12. Florența. Campanila Domnului de **GIOTTO** terminată de **TALENTI.**
13. **NICCOLA PISANO.** Amvonul baptisteriului din Pisa.
14. **NICCOLA și GIOVANNI PISANO.** Amvonul Domului din Pisa. „Calmului clasic al tatălui, fiul îi opune mișcarea, semn distinctiv al artei florentine."
15. **AMBROGIO LORENZETTI.** *Episod din viața lui Niccolò da Bari.* (Florența.)
16. Siena. Fațada Domului. „Frumusețea rigidă a formelor arhitecturale, accentuate de cele trei portice romane și de către campanilă, împreună cu mulțimea de detalii care aproape amintesc arta hindusă, fiecare fiind o capodoperă, fac din acest dom și din fratele său, cel din Orvieto, două minuni ale lumii."
17. Orvieto. Fațada Domului.
18. **SASSETTA.** *Căsătoria mistică a Sfîntului Francisc cu sărăcia.* (Chantilly, Muzeul Condé.)
19. **AMBROGIO LORENZETTI.** *Fecioară alăptînd.* (Siena, biserica Sfîntul Francisc.)
20, 21. **SIMONE MARTINI.** *Bunavestire,* detalii. (Florența, Uffizi.)
22. **SIMONE MARTINI.** *Coborîrea de pe cruce.* (Muzeul din Anvers.)
23. **IACOPO DELLA QUERCIA.** *Adam săpînd pămîntul.* (Bologna, biserica San Petronio, relief în jurul ușii principale.)
24. **IACOPO DELLA QUERCIA.** *La fonte Gaia.* (Siena.)
25. **MASACCIO.** *Plata tributului,* detaliu. (Florența Carmine.)
26. **MASACCIO.** *Adam și Eva alungați din Paradis.* (Florența, Carmine.)
27. **GENTILE DA FABRIANO.** *Fuga în Egipt.* (Florența, Uffizi.)
28. **FRA ANGELICO.** *Martiriul Sfinților Cosma și Damian,* detaliu de peisaj. (Paris, Luvru.)
29. **FRA ANGELICO.** *Coborîrea de pe cruce,* detaliu de peisaj. (Florența, San Marco.)

30. **FRA ANGELICO.** *Cristos batjocorit,* detaliu. (Florența, San Marco.) „Cu Schimbarea la față și Cristos batjocorit, Fra Angelico atinge măreția."

31. **FRA ANGELICO.** *Schimbarea la față.* (Florența, San Marco.)

32, 33. **GHIBERTI.** *Porțile baptisteriului din Florența.* — 32. Poarta de est sau cea a *Paradisului,* detaliu: Luarea Ierihonului. — 33. Poarta de nord, detaliu: *Botezul lui Cristos.*

34. Florența. Cupola Domului.

35. **DONATELLO.** *Sfînta Maria Magdalena.* (Florența, Muzeul Domului.)

36. **DONATELLO.** *Hababuc* zis *„Il Zuccone".* (Florența, Muzeul Domului.)

37. **LUCA DELLA ROBBIA.** *Întîlnirea Fecioarei cu Sfînta Elisabeta.* (Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas.)

38. **DONATELLO.** *David.* (Florența, Bargello.)

39. **DONATELLO.** *Sfîntul Gheorghe.* (Florența, Bargello.)

40. **LUCA DELLA ROBBIA.** *Tineri cîntăreți* (Florența, Muzeul Domului.)

41. **PERUGINO.** *Închinarea magilor* | (detaliu) Città delle Pieve, capela S. Maria dei Bianchi.

42. **BENEDETTO DA MAIANO.** *Ușă de marmură* (detaliu) din Sala Crinilor din Palazzo Vecchio din Florența.

43. **MICHELOZZO.** *Palatul Medici* din Florența.

44. **BENOZZO GOZZOLI.** Episod din *Viața Sfîntului Francisc,* detaliu. (Montefalco, biserica Sfîntul Francisc.)

45. **BENOZZO GOZZOLI.** Detaliu de la una din frescele palatului Riccardi: *Lorenzo de Medici și surorile sale.*

46. **PAOLO UCCELLO** *Bătălia de la San Romano.* (Paris, Luvru.)

47. **LUCA SIGNORELLI.** *Sfînta Familie.* (Florența, Uffizi.)

48. **PAOLO UCCELLO.** *Miracolul Împărtășaniei* (Urbino, Galeria Națională a Mărcilor.) „Picturile din Urbino, *Miracolul împărtășaniei,* ne dezvăluie, în austeritatea lor, cercetări asupra volumului, și mai ales dorința de a surprinde realul".

49. **LUCA SIGNORELLI.** *Martiriul Sfîntului Sebastian,* detaliu (Città di Castello, Pinacoteca.)

50. **ANDREA DEL CASTAGNO.** *Cristos iertîndu-l pe Sfîntul Iulian,* detaliu. (Florența, Santissima Annunziata.)

51. **ANTONELLO DA MESSINA.** *Pietà.* Veneția, Muzeul Correr.) „Surpriza produsă de noutatea și ritmul temei, de îndrăzneața sa compoziție care rupe cu temele cunoscute, lasă curînd locul emoției. O mînă atît de frumoasă ca mîna dreaptă nu se va mai vedea pînă la Rafael și Andrea del Sarto."

52. **PIERO DELLA FRANCESCA.** *Descoperirea crucii. Regina din Saba,* detaliu. (Arezzo, biserica Sfîntul Francisc.)

53. **PIERO DELLA FRANCESCA.** *Regina din Saba închinîndu-se în fața lemnului crucii.* (Arezzo, biserica Sfîntul Francisc.)

54. **PIERO DELLA FRANCESCA.** *Portretul lui Federigo di Montefeltro,* duce de Urbino, detaliu. (Florența, Uffizi.)

55. **BERTOLDO.** *Orfeu.* (Florența, Bargello.) „Adevărată capodoperă prin formele nobile și simple, prin poezia sa nesfîrșită..."

56. **ROSSELLINO.** Monumentul cardinalului Portugaliei. (Florența, bazilica S. Miniato al Monte.)

57. **VERROCCHIO.** *David,* detaliu. (Florența, Bargello.)

58. **BOTTICELLI.** *Primăvara,* detaliu (Florența, Uffizi.)

59. **BOTTICELLI.** *Primăvara.* detaliu: bustul zeiței. (Florența, Uffizi.)

60. **BOTTICELLI.** *Nașterea Venerei,* detaliu. (Florența, Uffizi.)

61. **PINTURICCHIO.** Detaliu de peisaj din portretul lui Alberto Aringhieri. (Siena, catedrala.)

62. **GHIRLANDAIO.** *Întîlnirea Fecioarei Maria cu Sfînta Elisabeta,* detaliu. (Florența, S. Maria Novella.)

63, 64. **FILIPPO LIPPI.** Două detalii din *Ospățul lui Irod.* (Prato, catedrala.)

65. **MANTEGNA.** *Răstignirea pe cruce,* detaliu. Predela de la San Zeno, Verona. (Paris, Luvru.)

66. **RAFAEL.** *Portretul lui Baldassare Castiglione,* autorul *Curteanului.* (Paris, Luvru.)

67. **MICHELANGELO**. *Autoportret.* (Florența, Uffizi.)
68. **FRA BARTOLOMEO**. *Portretul lui Savonarola.* (Florența, San Marco.)
69. **ANDREA DEL SARTO**. *Autoportret cu soția sa.* (Florența, Galeria Pitti.)
70. **TIȚIAN**. *Autoportret.* (Florența, Uffizi.)
71. **TINTORETTO**. *Autoportret.* (Florența, Uffizi.)
72. **RAFAEL**. *Portretul său și cel al lui Perugino.* (Roma, Vatican, Stanțele lui Rafael.)
73. **CARPACCIO**. *Înfățișarea lui Isus la templu,* detaliu. (Veneția, Accademia.)
74. **GIORGIONE**. *Furtuna,* detaliu de peisaj. (Veneția, Accademia). „Privindu-l cu atenție, îți dai seama că tînărul (este vorba de tabloul văzut în ansamblu), în ciuda tradiției, nu este un soldat care face de gardă. Așa-zisa halebardă nu este decît un băț, menit să-i dea un aer mîndru și nobil. Îmbrăcat elegant, cu un pantalon galben-violet, lipit pe picior, o cămașă albă cu dantelă care acoperă încheietura mîinii, și o haină roșie, aruncată neglijent pe umeri. Chipul visător evocă un lirism care ne-ar îngădui să ne gîndim chiar la Giorgione, așa cum ni-l închipuim. Femeia are o înfățișare mai pămîntească. Picioarele și mîinile, retușate cu neîndemînare, subliniază contrastul cu tînărul. Totuși, lirismul și misterul subzistă. Pînă astăzi, nimeni n-a putut explica ce temă reprezintă tabloul."
75. **LEONARDO DA VINCI**. *Alegoria patimilor.* (Paris, Luvru, cabinetul desenelor.) „În alegoria numită *Lupta patimilor,* vedem un tînăr înarmat cu un scut în care se răsfrînge soarele, asistînd la o luptă ciudată: un balaur, cu aripile întinse, atacă un animal ce nu poate fi recunoscut deoarece timpul l-a șters destul de mult; un țap a sărit pe spatele balaurului și se străduie să-l facă să dea drumul prăzii; un cîine latră; un porc care-și bagă rîtul printre pietrele desfăcute pîndește rezultatul luptei, în timp ce un inorog aleargă să dea ajutor. Inorogul, în legendele din Evul Mediu, simbolizează neprihănirea, dar după părerea lui Leonardo „această fiară crudă și sălbatecă" ar reprezenta necumpătarea. Tînărul artist, imaginea lui Leonardo, ocrotit de scutul cunoașterii, pe care se răsfrînge lumina cerului, privește învălmășeala patimilor omenești ce pe el nu-l mai ating.

76. **LEONARDO DA VINCI.** *Fecioara din grota cu stînci.* (Paris, Luvru.) „Sufletele încarnate în închisoarea trupului, spune Platon, sînt asemenea unor prizonieri închişi, din copilărie, într-o peşteră..."

77. **GIOVANNI BELLINI.** *Portretul dogelui Loredano.* (Londra, National Gallery.)

78. **GENTILE BELLINI.** *Portretul lui Mahomed al II-lea.* (Veneţia, galeria lui Sir H. Layard.)

79. **GIORGIONE.** *Concertul cîmpenesc.* (Paris. Luvru.)

80. **GIORGIONE.** *Venera de la Drezda.* (Drezda, Gemäldegalerie.)

81. **TIŢIAN.** *Venera din Urbino,* detaliu. (Florenţa, Uffizi.)

82. **TIŢIAN.** *Bărbatul cu mănuşa.* (Paris, Luvru.)

83. **TIŢIAN.** *Portretul lui Aretino.* (Florenţa, galeria Pitti.)

84. **TIŢIAN.** *Portretul Isabellei d'Este.* (Viena, Kunsthistorisches Museum.)

85. **TIŢIAN.** Alfonso de Ferrara şi Laura de Dianti. (Paris, Luvru.)

86. Veneţia. Palate.

87. Veneţia. Libreria de Sansovino.

88. **MICHELANGELO.** *Facerea lui Adam,* detaliu, (Roma, Vatican, Capela Sixtină.) „...degetul întins de dumnezeu apropiindu-se de mîna lui Adam..."

89. **MICHELANGELO.** *Prometeu sfîşiat de vultur.* (Castelul Windsor, Biblioteca regală.)

90. **MICHELANGELO.** *Mîna lui Lorenzo de Medici.* (Florenţa, biserica San Lorenzo, mormintele Medicilor.)

91. **MICHELANGELO.** Giuliano de Medici (iar nu Lorenzo, cum spune Vasari). Florenţa, biserica San Lorenzo, mormintele Medicilor.

92. **RAFAEL.** *Portretul lui Iuliu al II-lea,* detaliu. (Florenţa, Uffizi.) „Rafael a înţeles, de la prima privire, că aceste frumoase mîini voluptoase şi crude, cu degetele alungite, acoperite cu smaralde şi rubine, nu erau făcute numai pentru a zgîria..."

93. **MICHELANGELO.** Decoraţia Capelei Sixtine. *Strămoşii lui Cristos,* detaliu.

94. **ANDREA DEL SARTO.** *Cina cea de taină,* detaliu (Florenţa, mănăstirea S. Salvi).

95. **SODOMA.** *Muntele măslinilor.* (Siena, Pinacoteca.)

96. **ANDREA DEL SARTO**. *Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul,* detaliu. (Florența, Uffizi.)
97. **TINTORETTO**. *Înfățișarea la templu,* detaliu (Veneția, biserica S. Maria dell'Orto.)
98. **RAFAEL**. *Studii pentru Bramante.* (Paris, Luvru, Cabinetul desenelor.)
99. **RAFAEL**. *Școala din Atena,* detaliu: *Bramante desenînd.* (Roma, Vatican, Stanțele lui Rafael.)
100. **SEBASTIANO DEL PIOMBO**. *Pietà.* (Viterbo, muzeul Civic.)

# BIBLIOGRAFIE

## IZVOARE

Dino Compagni, *Cronaca.* — Giovanni Villani, *Cronaca.* — Matteo Villani, *Cronaca.* — Fabroni, *Documenti.* — Machiavelli, *Le Istorie fiorentine.* Guicciardini, *Storia d'Italia. Ricordi politici e civili.* — Luca Landucci, *Diario Fiorentino,* 1450—1516, Florența 1883. — Platina, *Platynae historici liber de Vita Christi ac omnium pontificum,* ediție critică în Muratori, III. — Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV.* — Pius II (Aeneas-Sylvius Piccolomini), *Commentarii,* (G. Lesca, Pisa, 1894). — Vasari, *Le Vite.* — Infessura, *Diaria rerum romanorum,* Roma 1890.

## LUCRĂRI DE INTERES GENERAL

Philippe Monnier, *Le Quattrocento,* II vol., Paris, 1901 (lucrare capitală). L. von Pastor, *Histoire des papes,* vol. V. — Jacob Burckardt, *Histoire de la Renaissance.* — Joseph Bernhart, *Le Vatican, trône du monde,* Paris, 1930. — L. Halphan et P. Sagnac, *La fin du Moyen Age,* II vol., Paris, 1931. — E. Rodocanachi, *Pontificats de Sixte IV, d'Innocent VIII, d'Alexandre* VI, 1925. *Pontificat de jules II,* 1928. *Pontificats de Léon X,* 1931. *Les Pontificats d'Adrien VI et de Clément VII,* Paris, *1933.* A. Dufourcq, *Histoire moderne de l'Eglise,* vol. VII. — E. Müntz, *La bibliothèque du Vatican au XVe siècle,* Paris 1887. Sismondi,

*Histoire des républiques italiennes,* 1807 (foarte învechită). — Perrens, *Histoire de Florence,* Paris, 1877—90. — L. Madelin, *Le journal d'un habitant français de Rome au XVIe siècle,* 1509—1540. Studii de arheologie și de istorie, t. XXII, 1902. — P. Lavedan, *Histoire de l'art,* Paris, 1944. — P. du Colombier, *Histoire de l'art,* Paris, 1942. — C. Carbonara, *Umanesimo e Rinascimento,* Torino, 1944. — G. Barbagallo. *L'età della Rinascenza e della Riforma,* Torino, 1936. — G. Toffanin, *Storia dell'umanesimo,* Bologna, 1943. — F. Flamini, *Il Cinquecento,* Milano, 1902. — A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana,* Milano, 1936. — F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana,* ediție nouă, Barion, 1936. — E. Barfucci, *Lorenzo di Medici e la società artistica del suo tempo,* Florența, 1945. — G. Carducci, *Saggi critici,* Bologna, 1921. — G. Gaye, *Carteggio degli artisti,* Florența, 1839. — Fausto Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento,* Milano, 1939. — Adolfo Venturi, *La critica d'arte in Italia,* 1917. — Henri de Geymüller, *Architektur der Renaissance in Toscana,* München, 1885—1909. — A. von Martin, *Soziologie der Renaissance,* Stuttgart, 1932. — E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Leipzig,* Berlin, 1927. — E. Cassirer, P. Kristeller, J. Rendall, *The Renaissance philosophy of man,* Chicago, 1948. — Jean Alazard, *L'art italien au XVe siècle,* Laurent, 1951. — E. R. Labande, *L'Italie de la Renaissance,* 1954. Emile G. Léonard, *Les Angevins de Naples,* Paris, 1954. — André Chastel, *L'art italien,* Larousse, 1956. — Raymond Bayer, *Histoire de l'esthétique,* Colin, 1961. *La Renaissance* a englezului Walter Pater, care a cunoscut un succes internațional, către sfîrșitului secolului al XIX-lea, este o meditație poetică ce va fi citită întotdeauna cu cel mai viu interes dar nu fără precauție. „Renașterea, spune acest cercetător recent, sfîrșește prin a nu mai fi decît o pledoarie sfîșietoare, pentru slăbiciunea nemărginită a oricărei ființe." — Germain d'Hangest, Walter Pater, *L'homme et l'oeuvre,* Didier, 1961.

Johannès Joergensen, *Le livre de la route*, traducere de Théodore de Wyzewa, Perrin, Paris. — Paul Sabatier, *Etudes inédites sur saint François d'Assise*, Fischbacher, Paris. — Jean Vignaud, *Saint François d'Assise*, Bordas 1950. — H. Thode, *Giotto*, Leipzig, 1899. Carte fundamentală pentru influența Sfîntului Francisc asupra lui Giotto.

Emilio Cecchi, *Giotto*, Gallimard, s.d. — Carlo Gamba, *Giotto*, 1930. — Paul Muratov, *La peinture byzantine*, 1929. — G. L. Luzzato, *L'arte di Giotto*, 1928. — Pietro Toesca, *Giotto*, Ency. Ital. XVII, 1935 — W. Paatz, *Die Gestalt Giottos dem Spiegel einer Zeitgenössischen Urkunde* (*Personajul Giotto văzut de un document contemporan*) în „Festschrift zum 60 Geburtstag von C. G. Heise", Berlin, 1950.

André Chastel. *Pétrarque*, in Humanisme et Renaissance, VI, 1945. — H. W. Eppelscheimer, *Petrarca*, Bonn, 1926. — Yves Renouard, *Les hommes d'affaires italiens*, Colin, Paris, 1949. — Férnand Brisset, *Pétrarque et Laure, Sonnets*, Paris, Quereuil, 1933. — Pétrarque, *Sur ma propre ignorance et celle de beaucoup d'autres*, traducere J. Bertrand, Alcan, 1929. — *Griselidis*, după Boccaccio și Petrarca, Besançon, Jacquin, 1852. — L. Geiger, *Biographie Petrarcas*, Leipzig, 1874. — P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme, Pétrarque et son jardin*, Paris, 1890. — *Six sonnets de Pétrarque sur la mort de sa dame Laure*, tradus din italiană în franceză de Clément Marot, Paris, s. d. — *Mon secret ou du mépris du monde*, traduit du latin en quasi français par le Dr. Pompée Mabille, s.d. — Cahiers du Sud, număr special consacrat lui Petrarca. nr. 320, 1953, care conține o traducere remarcabilă a cîtorva sonete de Georges Mounin.

Henri Hauvette, *Introduction à Boccace*, Renaissance du Livre, s.d. — Julien Luchaire, *Boccace*, Flammarion, 1951. — F. Corazzini, *Lettere edite e inedite di Messer Giovanni Boccaccio*, 1877. — Adolfo Bartoli, *I precursori del Rinascimento*, 1876. — L. Gei-

ger, *Biographie Petrarcas,* Leipzig, 1874. — Charles Simond, *Boccace, Fiammetta, Le labyrinthe d'amour, le Décaméron,* pagini alese, 1910. Traduceri : Jehan Boccace, *De la ruyne des nobles hommes et femmes,* Bruges, 1476. — *Des nobles malheureux,* translaté de latin en françois, Chappuis, Paris, en la boutique de l'Angelier, chez L. Cramoisy, s.d. — *Le Décaméron,* traducere de le Maçon, Flammarion, 1912. — E. G. Léonard, *Les Angevins à Naples,* Paris, 1954. — G. Billanovich, *Il Petrarca, il Boccaccio, Zanobi da Strada e le tradizioni dei testi della cronaca di Ugo Falcando,* Rinascimento IV, 1953.

A. Pératé et A. Marty, *Les fresques de Fra Angelico à San Marco,* Paris, 1914. — Giulia Sinibaldi, *Il museo di San Marco in Firenze,* Roma, 1936. — Germain Bazin, *Fra Angelico,* Hypérion. Paris, 1949. — J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico,* Londra, 1952.

Louis Gieilly, *Jacopo della Quercia,* Albin Michel, 1930. — G. Lafenestre, *La peinture italienne jusqu'à la fin du XV^e siècle,* Paris, 1900. — L. Douglas, *A history of Siena,* Londra, 1902. — L. Gieily, *La peinture siennoise,* Gaye, Carteggio, vol. I. — B. Supino, *Jacopo della Quercia,* Bologne, 1926. — L. Biagi, *Jacopo della Quercia,* Florența, 1946. — E. Carli, *Una primizia di Jacopo della Quercia* în „La critica d'Arte", ianuarie, 1949. — G. Brunetti, *Jacopo della Quercia and the porta della Mandorla.* — „Art Quarterly", IV, 1952, îi atribuie statuia lui *Hercule* dintr-una din decorațiile ușilor domului din Florența.

Mario Salmi, *Architettura in Firenze.* 1943. — Paul Henri Michel, *La pensée de L. B. Alberti,* Belles Lettres, 1930. — Girolamo Mancini, *La vita di L. B. Alberti,* Sansoni, 1882. — M. L. Gengaro, *L. B. Alberti, terrico ed architetto del Rinascimento,* Milano, 1939.

Mario Salmi,*Signorelli,* Roma, 1953. — A. Sabatini, *Antonio et Piero Pollaiuolo,* Florența, 1944. — S. Ortolani, *I. Pollaiuoli.* Milano, 1948.

Fred Bérence, *Laurent le Magnifique ou la quête de la perfection,* Éd. de La Colombe, 1949. — Fiori

Giacomo, *Lorenzo il Magnifico,* Florența, 1937. — Palmarocchi Roberto, *Lorenzo de Medici,* Torino, 1941. — Buck August, *Der Platonismus in den Dichtungen L. de Medici,* Berlin, 1936. — André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique,* Institut d'Art et d'Archéologie, Paris. 1959.

Cahiers du Sud, octobre 1952, *Regards sur Léonard de Vinci.* — Raphaël Kherumian, *Léonard de Vinci et les Mystères,* Gérard Nizet, Paris, 1952. — Emil Möller, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci,* Verlag für Kunst und Wissenschaft, Baden-Baden, 1952. — Fumagalli Giuseppina, *Leonardo ieri e oggi,* Nistri-Lisechi, Pisa, 1959. — Raymond Bayer, *Histoire de l'esthétique,* Armand Colin. 1961.

E. Cammaerts, *Les Bellini,* Laurens, Paris. — L. Dussler, *Giovanni Bellini,* Frankfurt, 1935. — Carlo Gamba, *Giovanni Bellini,* traducere franceză, Gallimard, s. d. — G. Gronau, *Spätwerke des Giovanni Bellini,* Klassiker der Kunst, Berlin, 1930. — Gilles de la Tourette. *L'orient et les peintres de Venise,* Paris, 1925. — L. Hourticq, *Le jeunesse de Titien,* Paris, 1920. — Soulier, *Le Tintoret,* Paris, 1911. — Charles Diehl, *Venise, une république patricienne,* Flammarion, 1915. — Hans Tietze, *Tintoret,* Londra, 1948. — L. Grassi, *Tiziano,* Roma, — 1945. — R. Palluchini, *La giovinezza di Tintoretto,* Milano, 1950.

Charles de Tolnay, *Michelangelo,* 4 vol. Princeton, 1943—1957. — Fred Bérence, *Michel-Ange ou la puissance de volonté,* Paris, 1947.

Rumohr, *Vie de Sodoma,* édition critique des Vies de Vasari. — Henri Hauvette, *Sodoma,* Laurens, s. d. — Gustave Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane,* 1924. — L. Gielly, *Sodoma,* Paris, s.d.

J.-J. Wyss, *Vittoria Colonna,* Frauenfeld, 1916. — Benedetto Croce. *Un canzoniere d'amore per Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla, Atto*

dell'Accademia Pontaniana, XXXIII, 1903. — A. C. *Les poésies lyriques de Victoire Colonne*, Bibliothèque Universelle et Revue Suisse, 1847. — Rodocanachi *Vittoria Colonn et la Réforme en Italie*, Versailles, 1892.

H. Wagner, *Andrea del Sarto.* Strasbourg, 1951.

Varchi, *Storia.* — Capponi, *Storia della repubblica di Firenze*, vol. II. — Benvenuto Cellini, *Mémoires.* — Herman Grimm, *Michel-Ange.* — Guicciardini, *Storia d'Italia.* — Bérence, *Michel-Ange, Le siège de Florence*, La Colombe.

# CUPRINSUL

## IL CINQUECENTO

TOAMNA RENAȘTERII


**I. Papalitatea Renașterii** 7

1. Privire asupra Renașterii tîrzii . . . 7
2. Digresiune necesară . . . . . 9
3. Papii protectori ai Renașterii. Nicolae al V-lea și Pius al II-lea . . . . . 13
4. Dușmanii Renașterii. Paul al II-lea și Cardinalul de Corneto . . . . . 18
5. Sixt al IV-lea și Inocențiu al VIII-lea, regi ai Romei . . . . . 20

**II. Machiavelli și Principele său** 24

1. Ideea unității italiene înainte de Machiavelli . . . . . 24
2. Cezar Borgia, model al prințului eliberator . . . . . 26
3. Alți doi candidați: tînărul Lorenzo de Medici și Gianni delle Bande Nere . . 34

**III. Pietro Bembo și dialogurile de dragoste** 39

1. Izvoarele sentimentale ale *„Asolanilor"*. Dragostea lui Bembo pentru Lucreția Borgia . . . . . 39
2. Izvoarele filozofice ale *„Asolanilor"*. Influența lui Marsilio Ficino . . . . 45
3. Tema din *„Asolanii."* Mitul insulelor fericite . . . . . 50

4. Bembo în „*Curteanul*“ . . . . 53
5. Pietro Bembo și Baldassare Castiglione la curtea din Urbino. Prietenia lor cu Rafael . . . . . 55

**IV. Ferrara și familia Este** 62
1. Lionello și Borso, protectorii artiștilor . 62
2. Ercole I, duce de Ferrara, încearcă să-l otrăvească pe Niccolò. Se căsătorește cu Eleonora de Aragon. Eșecul și moartea lui Niccolò . . . . . 63
3. Domnia lui Ercole, cruzimea și bigotismul său . . . . . 66
4. Pictorii din Ferrara : Cosimo Tura, Francesco Cossa, Mazzoni și Sculptura în teracotă . . . . . 67
5. Matteo Boiardo și „*Orlando innamorato*“ 70
6. Ariosto, victimă a mecenatului familiei Este . . . . . 72
7. „*Orlando furioso*“, versificație strălucitoare . . . . . 75

**V. Leonardo da Vinci, olimpianul** 80
1. Viața lui Leonardo . . . . . 80
2. Universalitatea artistului . . . . 86
3. Taina „Fecioarei din grota cu stînci“ . 95

**VI. Veneția** 101
1. Pelerinajul la Torcello. Bazilica San Marco . . . . . 101
2. Giovanni Bellini, fiul natural al lui Iacopo și frate al lui Gentile. Desenele lui Iacopo . . . . . 104
3. Giovanni Bellini, cumnatul lui Mantegna și dascălul lui Giorgione . . . . 106
4. Giorgione sau lirismul în pictură . . 110
5. Tițian, pictorul prinților, inventează maniera largă . . . . . 114
6. Sebastiano del Piombo, victima delăsării sale și a lui Michelangelo . . . . 117
7. Sculptorii florentini la Veneția. Măreția arhitecturii venețiene . . . . . 120
8. Tintoretto, vizionarul . . . . . 124

**VII. Michelangelo, titanul** 127
1. Primele opere ale lui Michelangelo. *Pietà* de la Sfîntul Petru. *David.* Întrecerea cu Leonardo da Vinci . . . 127
2. Michelangelo și Bramante. Frescele din Capela Sixtină . . . . . 131
3. Sclavii și Moise . . . . . 134
4. Mormintele Medicilor . . . . . 136
5. „*Judecata de apoi*". Activitatea ca arhitect . . . . . 138

**VIII. Rafael și vîrsta de aur** 141
1. Michelangelo răzvrătitul . . . . 141
2. Un alt titan: Iuliu al II-lea, omul cu două fețe . . . . . 145
3. Rafael și Iuliu al II-lea . . . . 147
4. Camera Semnăturii (Stanza della Segnatura) . . . . . 150
5. Privire asupra marelui stil . . . . 152
6. Leon al X-lea . . . . . 154
7. Rafael arhitect. „*Eliberarea Sfîntului Petru*" . . . . . 157
8. Urmările operelor lui Rafael, Goethe și „*Madona Sixtină*". Nietzsche și „Schimbarea la față" . . . . . 159
9. Mărturia unui contemporan: Rafael ca arheolog. Vinerea mare 1520 . . . 162
10. Ultimul supraviețuitor: Sodoma . . 165

**IX. Agonia Renașterii** 170
1. Adrian al VI-lea sau prolog imperial . 170
2. Clement al VII-lea, apărătorul independenței italiene și al libertății de gîndire 172
3. Jefuirea Romei. Captivitatea și fuga lui Clement al VII-lea . . . . . 175
4. Vittoria Colonna, inspiratoarea lui Michelangelo . . . . . 180
5. Benvenuto Cellini, fiul rătăcit al Florenței . . . . . 185
6. Andrea del Sarto și Lucrezia del Fede, sau drama dragostei conjugale . . . 187
7. Andrea del Sarto pictează „*Cina cea de taină*" . . . . . 189
8. Asediul Florenței și Michelangelo . . 192

9. Ultimele zile ale Florenței. Eroismul lui Ferrucci și trădarea lui Baglioni . . 196

EPILOG. TRIUMFUL CONTRA-RENAȘTERII . 199

TABELUL ȘCOLILOR ITALIENE . . . . 203

TABELUL CRONOLOGIC AL PAPILOR . . 218

TABELELE GENEALOGICE ALE CELOR TREI CASE DE NEAPOLE, ALE FAMILIILOR GONZAGA, SFORZA ȘI MEDICI . . . 219

INFLUENȚA FLORENȚEI . . . . 226—227

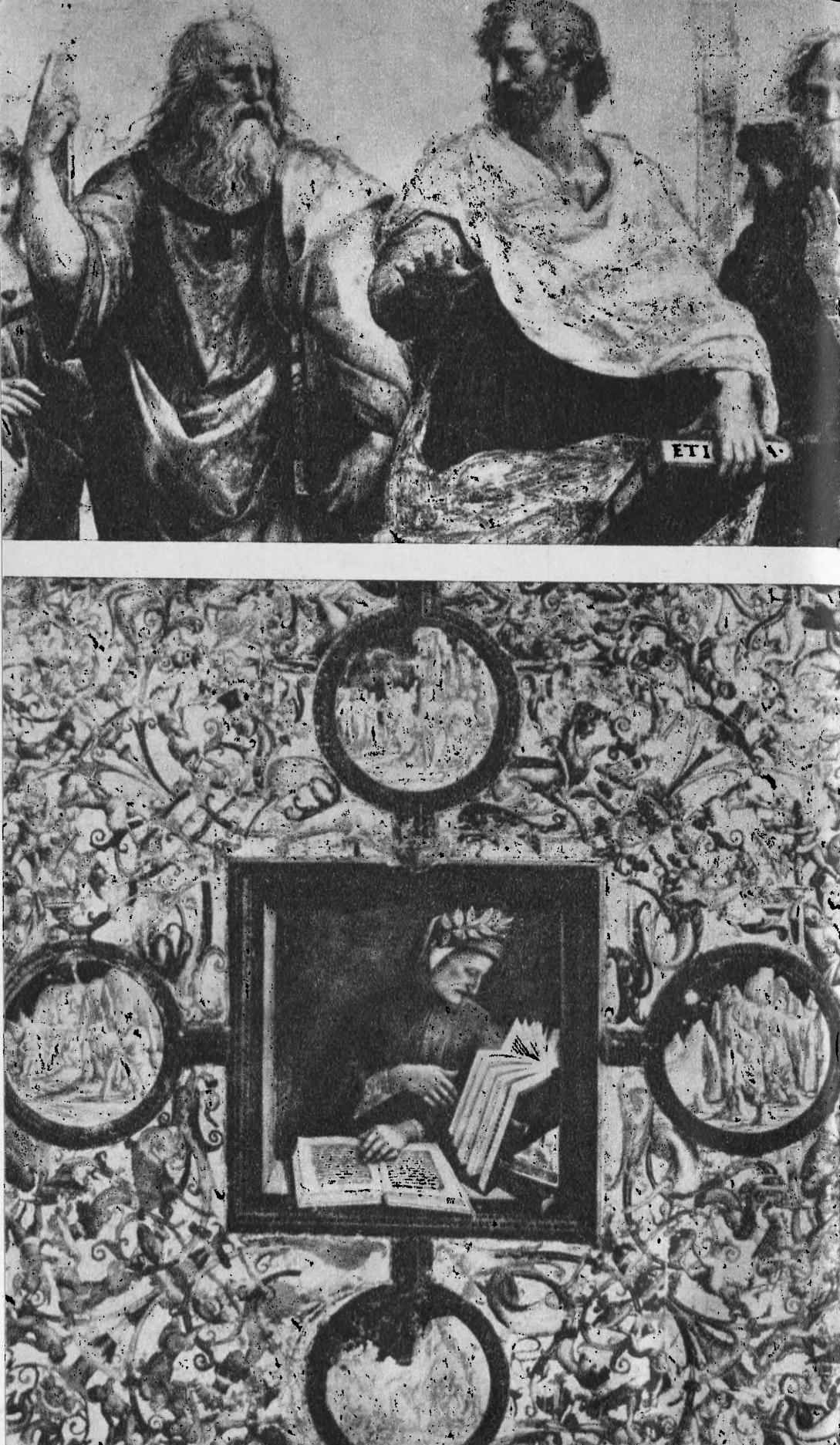
NOTE . . . . . 229

LISTA REPRODUCERILOR . . . . . 235

BIBLIOGRAFIE . . . . . 242

Fotografiile alb-negru ne-au fost puse la dispoziție de ARTHAUD

1. **Donatello.** Sfîntul Gheorghe. (Detaliu, Florența, Bargello.)



2. **Rafael.** Şcoala din Atena, — detaliu — Platon şi Aristotel. (Roma, Vatican, Camera Semnăturii.)

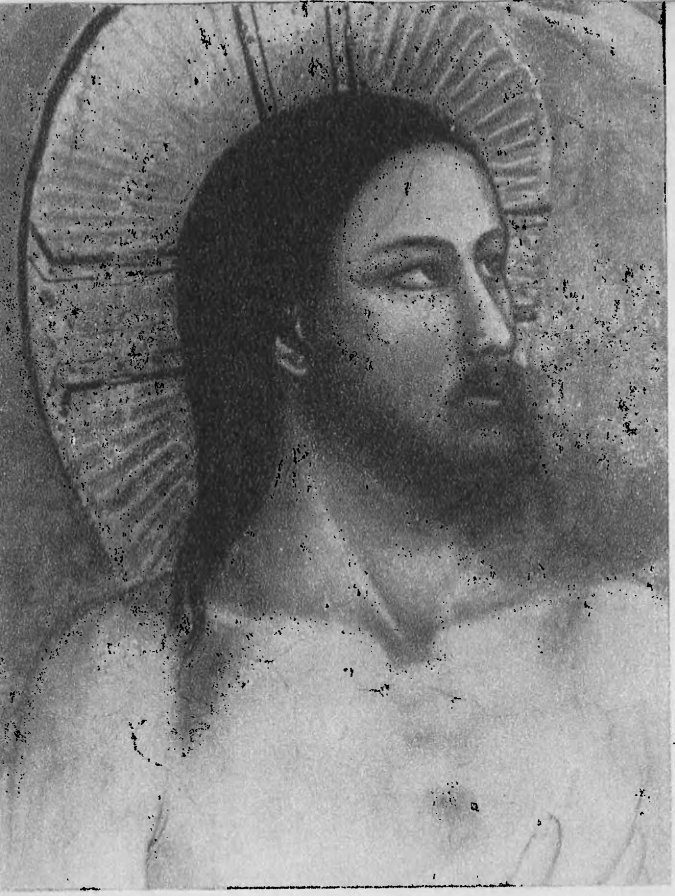
3. **Luca Signorelli.** Dante înconjurat de scene din Divina Comedie. (Domul din Orvieto.)

4. **Verrocchio.** Statuia lui Colleoni. (Veneţia.)

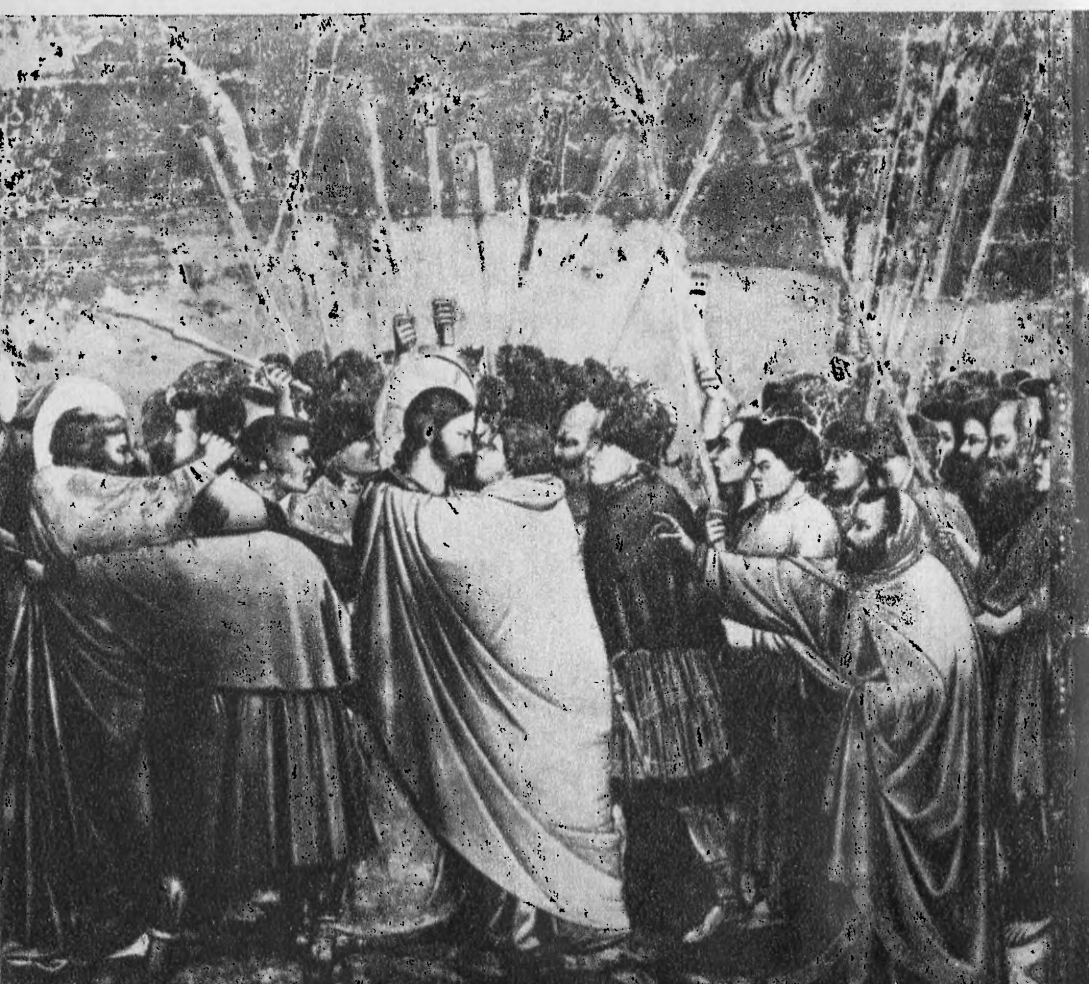
5. **Andrea del Castagno.** Portretul imaginar al lui Boccaccio. (Florența, mănăstirea Sant'Apollonia.)

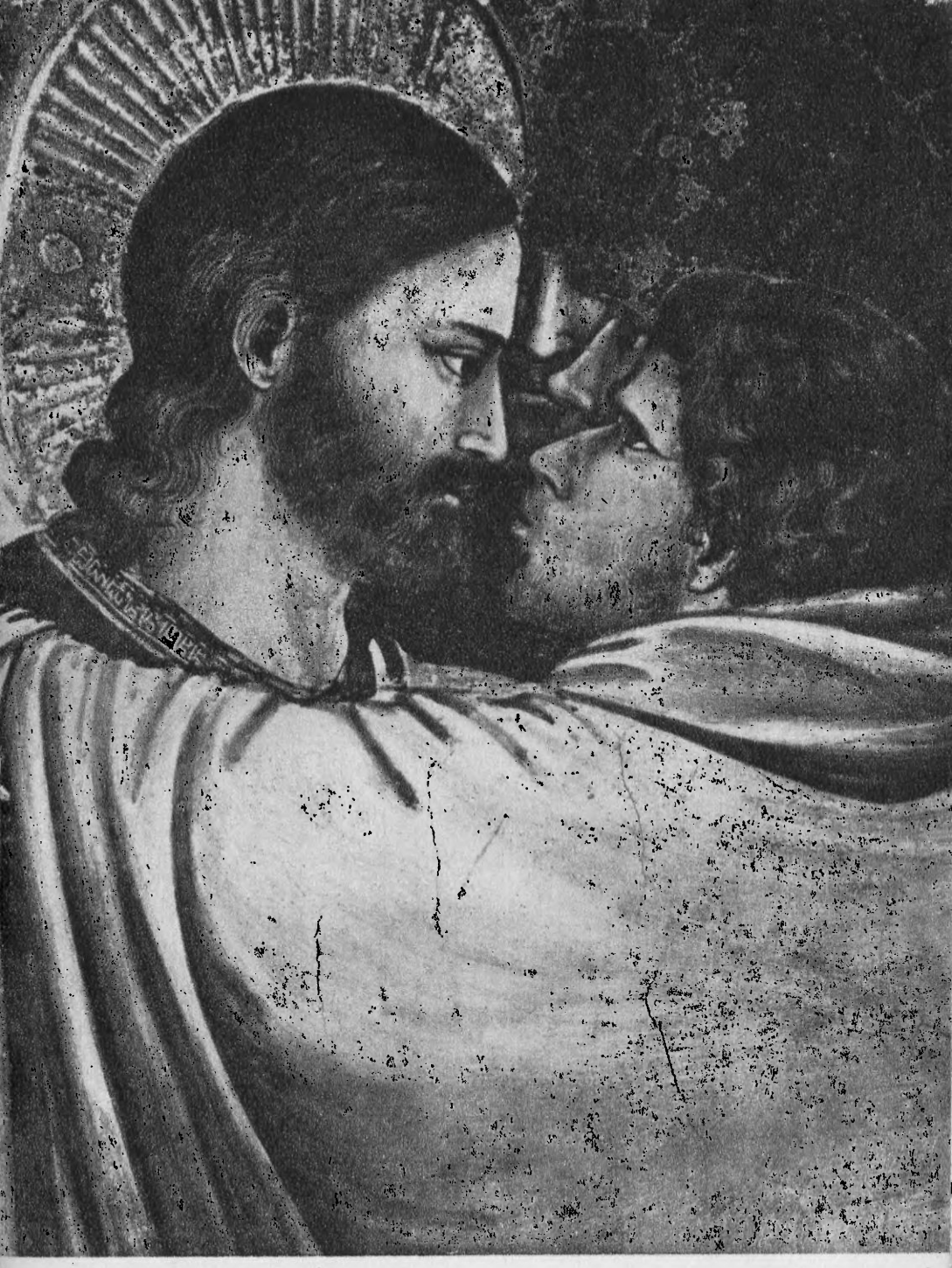
6. **Andrea del Castagno.** Portretul lui Petrarca. (Florența, mănăstirea Sant'Apollonia.)

7. **Giotto.** Sîntul Francisc împărțindu-și haina. (Assisi, Sfîntul Francisc, biserica superioară.)



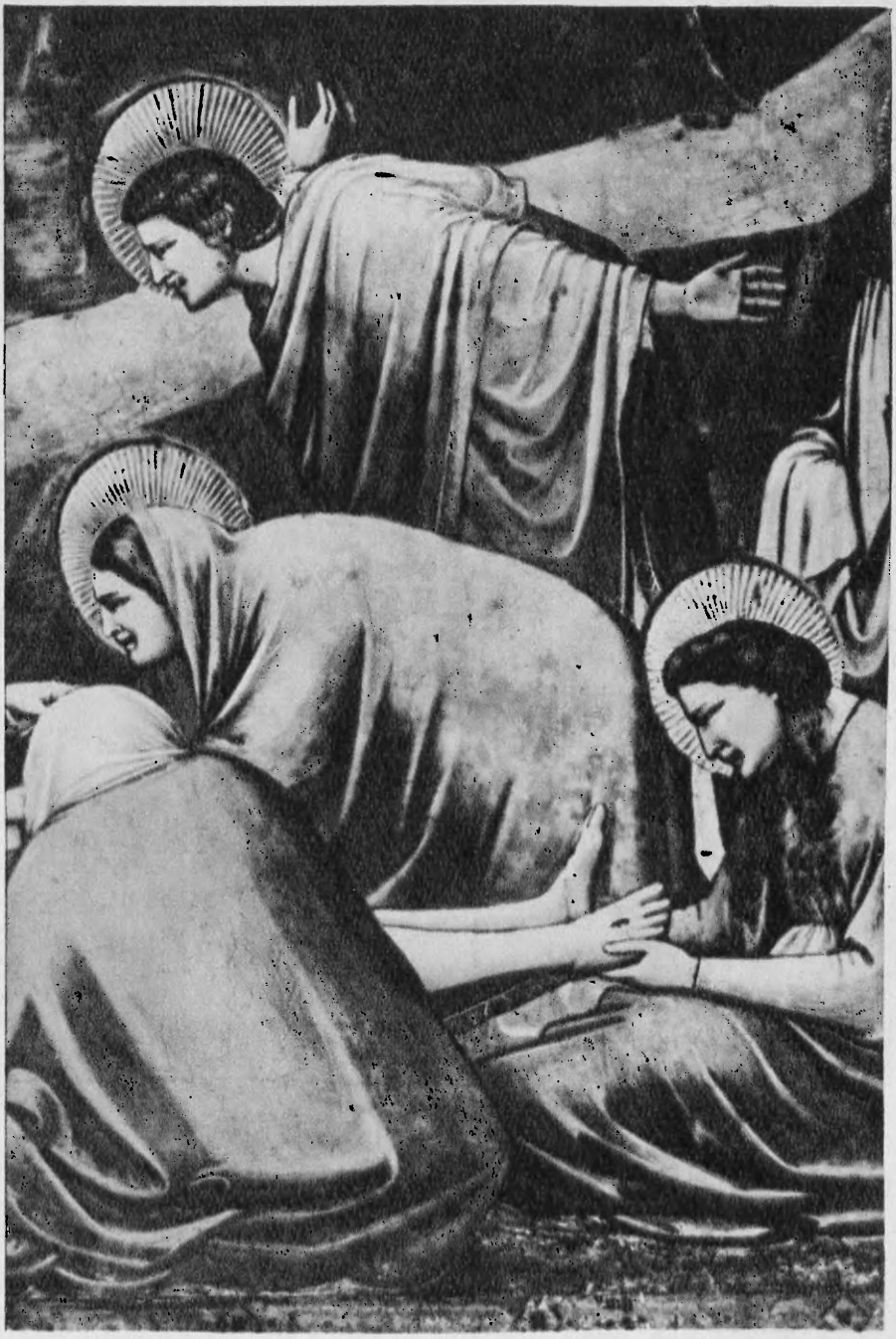
8. **Giotto.** Botezul lui Isus. (Detaliu, Padova, Capela Scrovegni.)





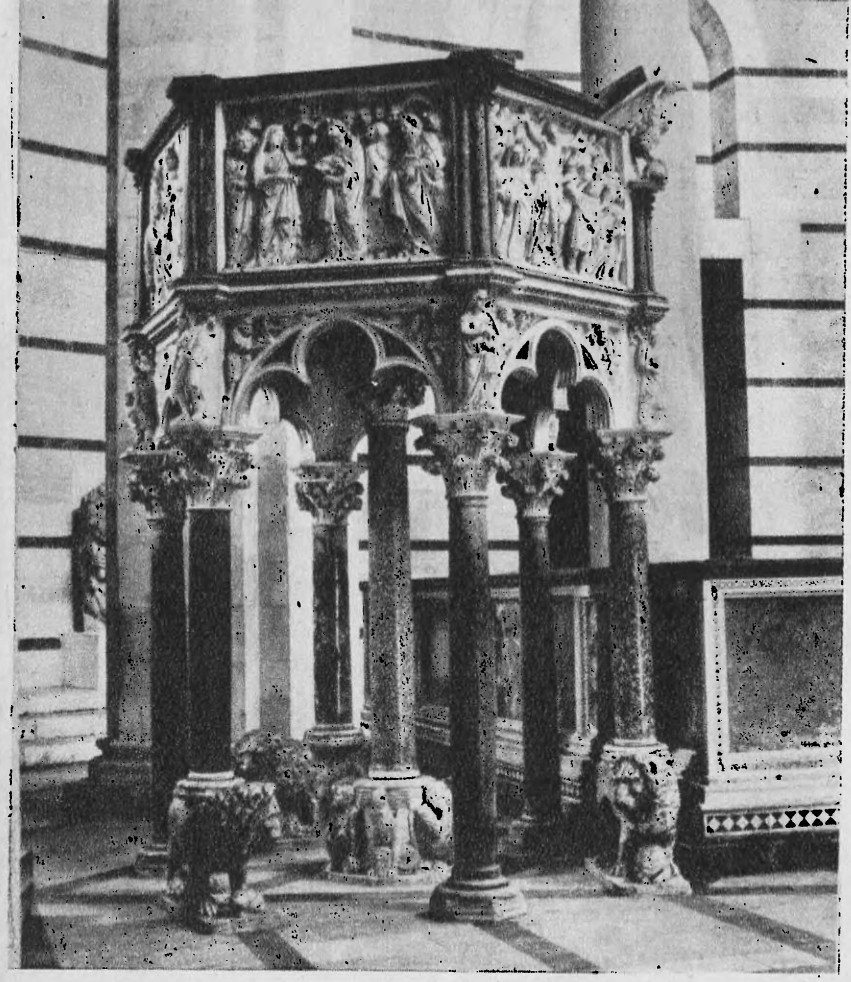
9. **Giotto.** Sărutul lui Iuda. (Padova, capela Scrovegni.)

10. **Giotto.** Sărutul lui Iuda. (Detaliu.)



11. **Giotto.** Jeluirea. (Detaliu, Padova, capela Scrovegni).

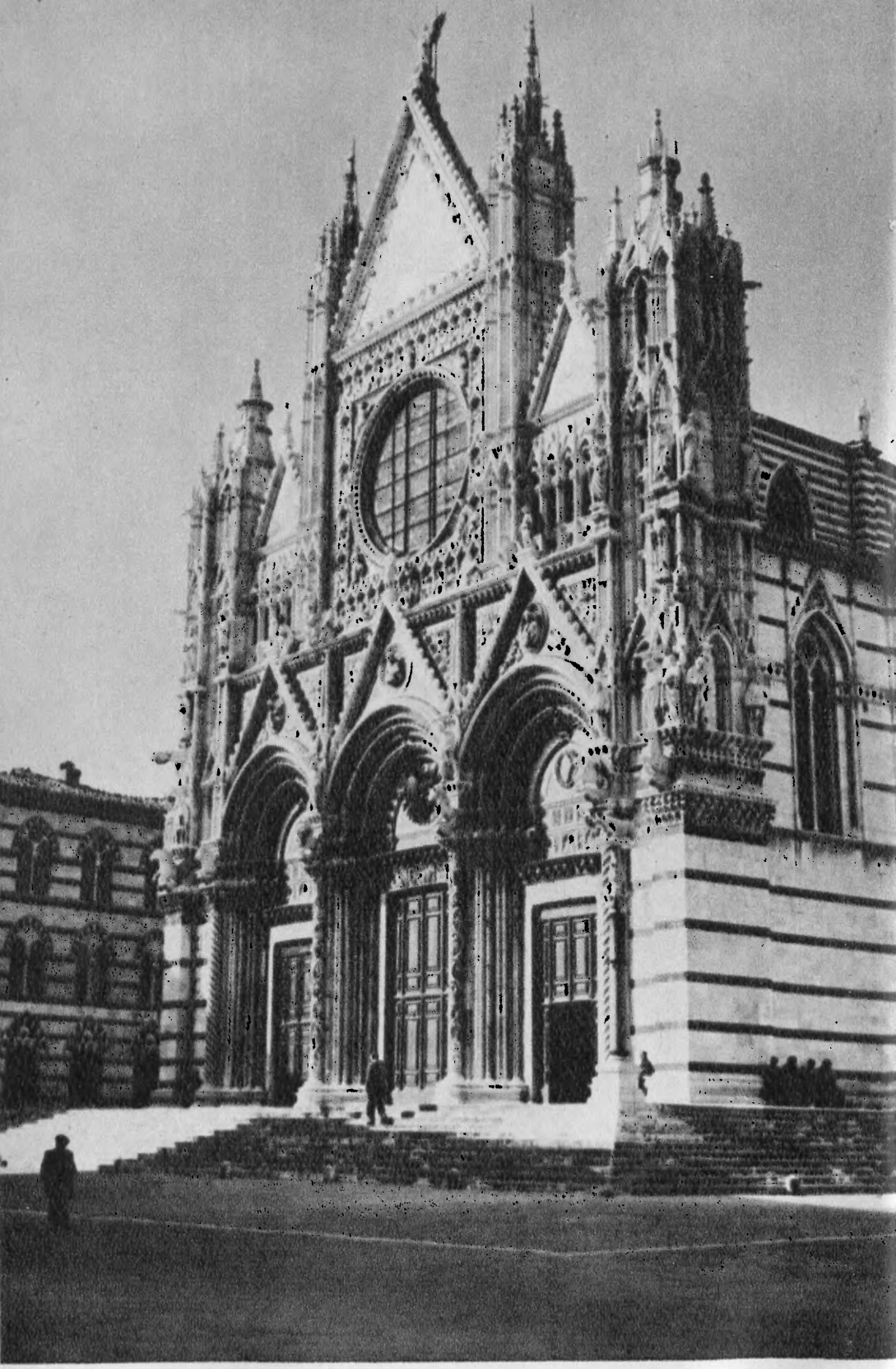
12. Florența, Campanila Domului de **Giotto,** terminată de **Talenti.**



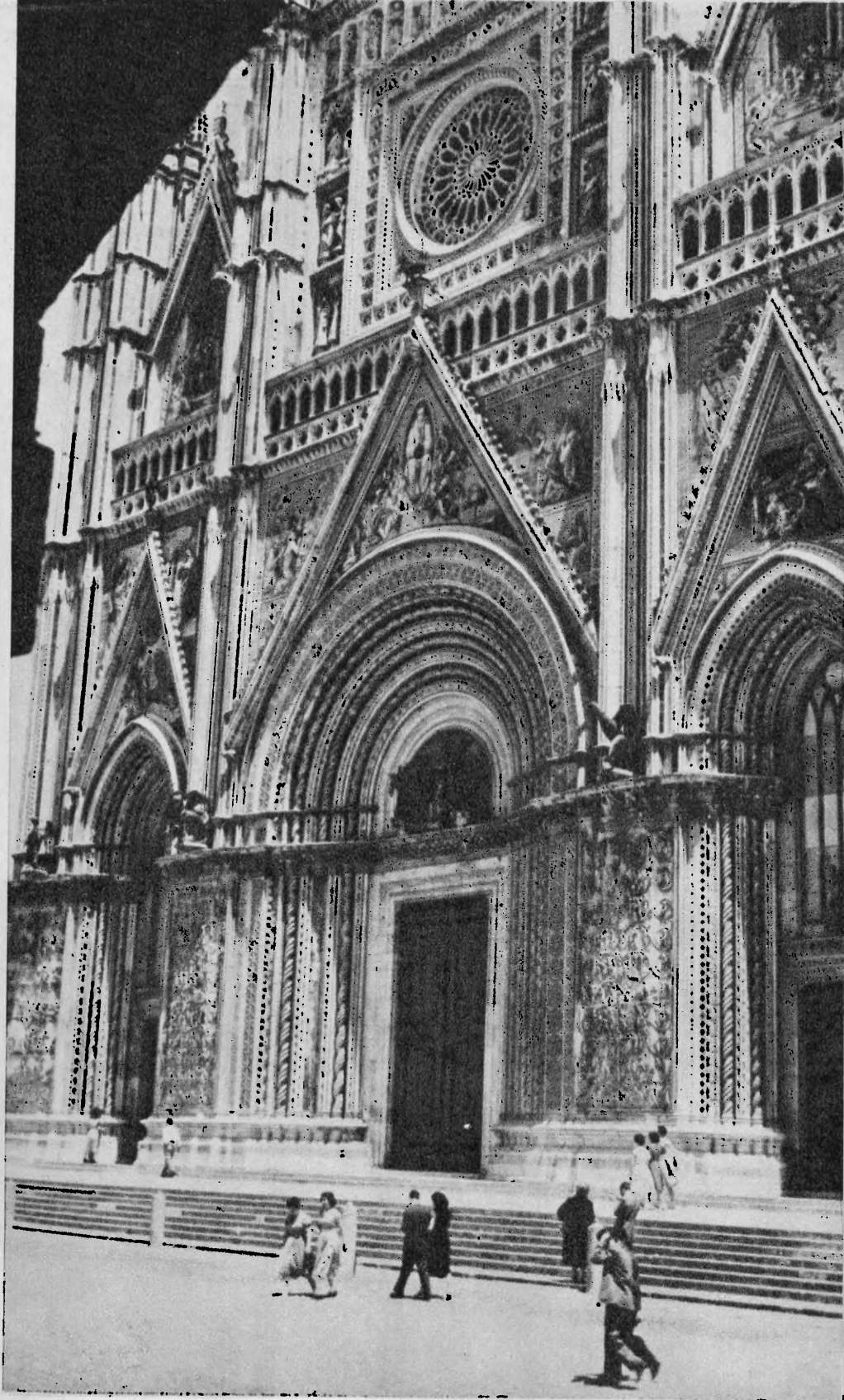
13. **Niccola Pisano.** Amvonul baptisteriului din Pisa.

14. **Niccola şi Giovanni Pisano.** Amvonul Domului din Pisa.

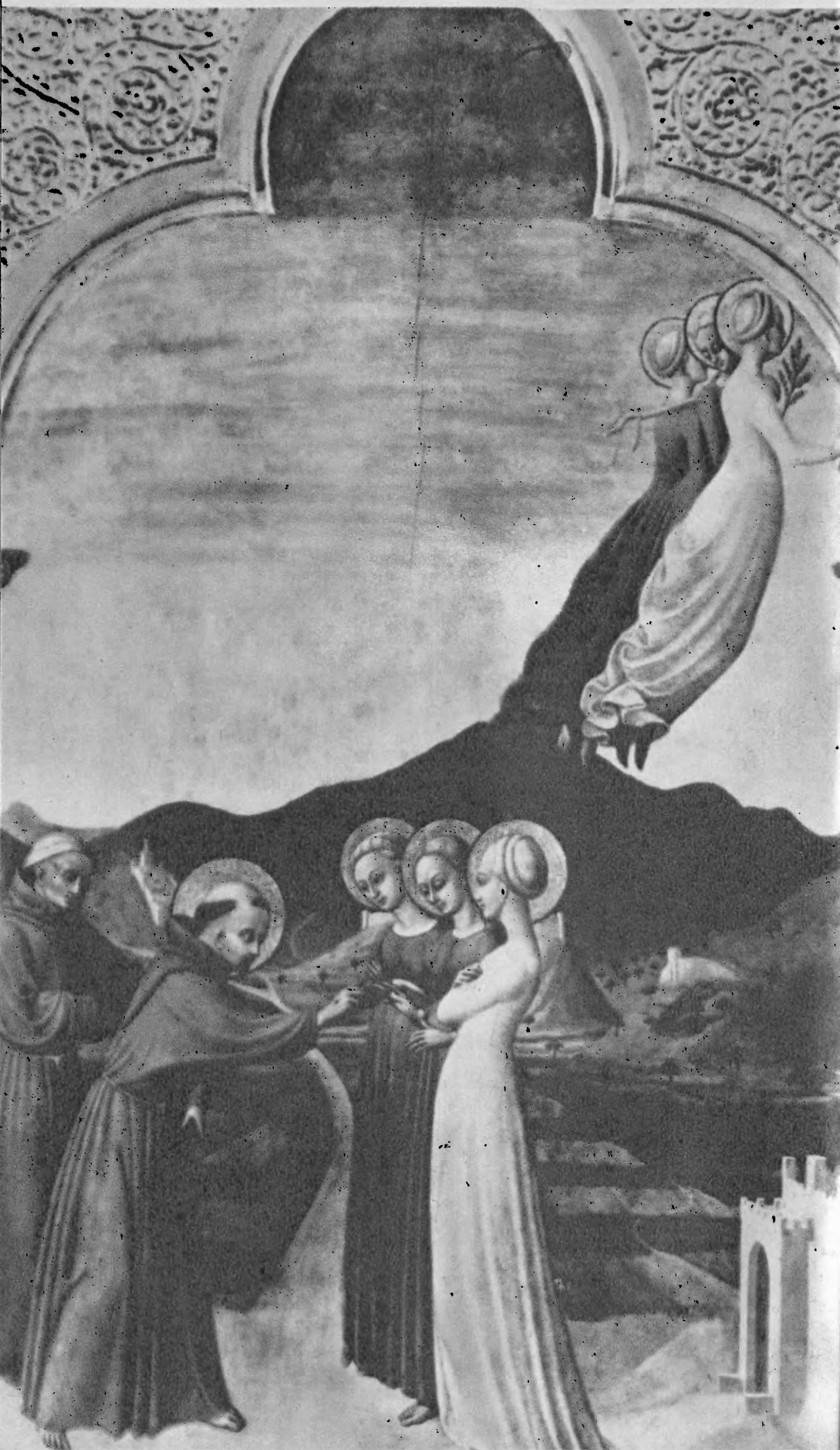
15. **Ambrogio Lorenzetti.** Episod din viaţa lui Niccolò da Bari. (Florenţa.)



16. Siena. Faţada Domului.

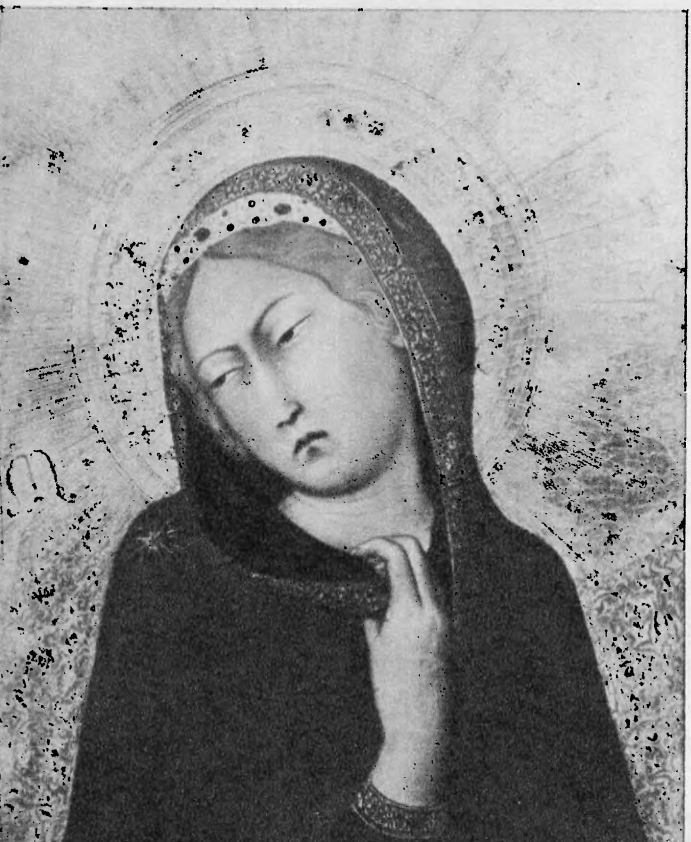


17. Orvieto. Fațada Domului.



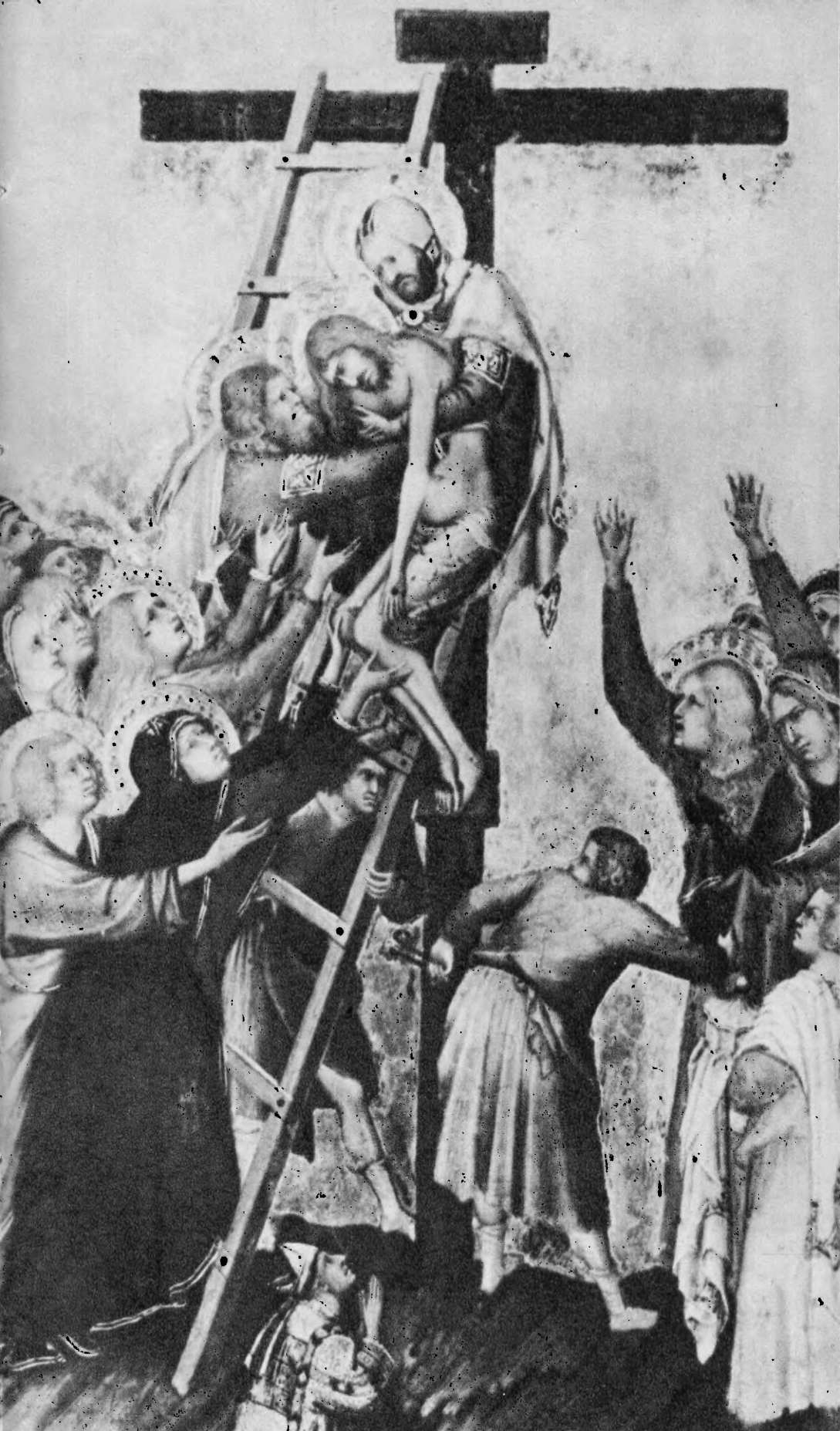
18. **Sassetta.** Căsătoria mistică a Sfîntului Francisc cu Sărăcia. (Chantilly, Muzeul Condé.)

19. **Ambrogio Lorenzetti.** Fecioară alăptînd. (Siena, biserica Sfîntul Francisc.)

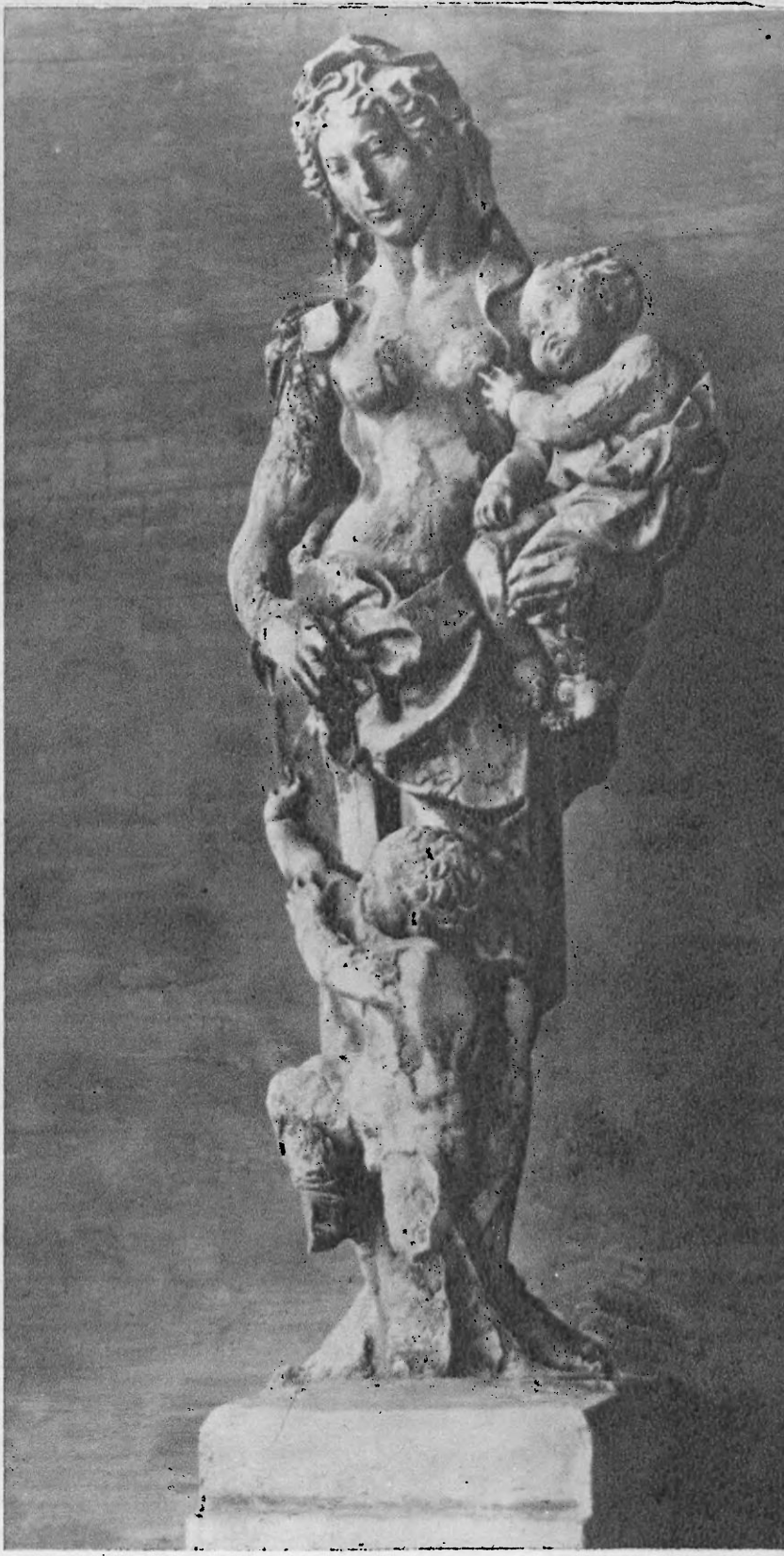


20, 21. **Simone Martini.** Bunavestire (Detalii. Florența, Uffizi.)

22. **Simone Martini.** Coborîrea de pe cruce. (Muzeul din Anvers.)



23. Iacopo della Quercia. Adam săpînd pămîntul. (Bologna, biserica San Petronio, relief în jurul uşii principale.)



24. **Iacopo della Quercia.** La fonte Gaia. (Siena.)

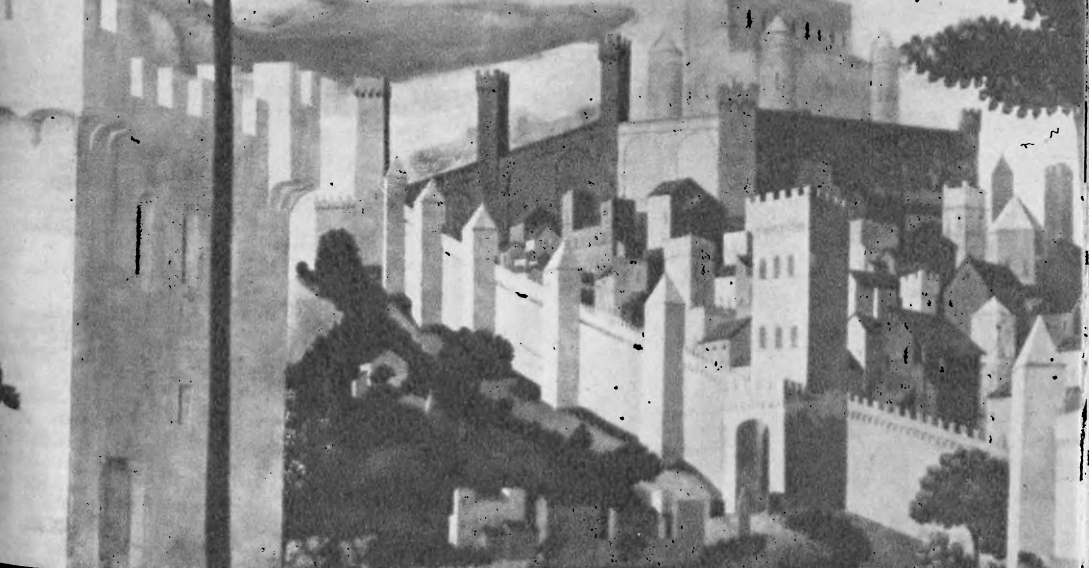
25. **Masaccio.** Plata tributului. (Detaliu, Florența, Carmine.)

26. **Masaccio.** Adam și Eva alungați din Paradis. (Florența Carmine.)

27. **Gentile da Fabriano.** Fuga în Egipt. (Florența, Uffizi.)

28. **Fra Angelico.** Martiriul Sfinților Cosma și Damian. (Detaliu de peisaj. Paris, Luvru.)

29. **Fra Angelico.** Coborîrea de pe Cruce. (Detaliu de peisaj. Florența, San Marco.)



30. **Fra Angelico.** Cristos batjocorit. (Detaliu. Florența, San Marco).

31. **Fra Angelico.** Schimbarea la față. (Florența, San Marco.)

32. **Ghiberti.** Porţile baptisteriului din Florenţa — Poarta de est sau cea a Paradisului. Detaliu: Luarea Ierihonului.

33. **Ghiberti.** Porţile baptisteriului din Florenţa — Poarta de nord. Detaliu: Botezul lui Cristos.

34. **Florenţa.** Cupola Domului.

35. **Donatello.** Sfînta Maria Magdalena. (Florența, Muzeul Domului.)

36. **Donatello.** Hababuc zis «Il Zuccone». (Florența, Muzeul Domului.)

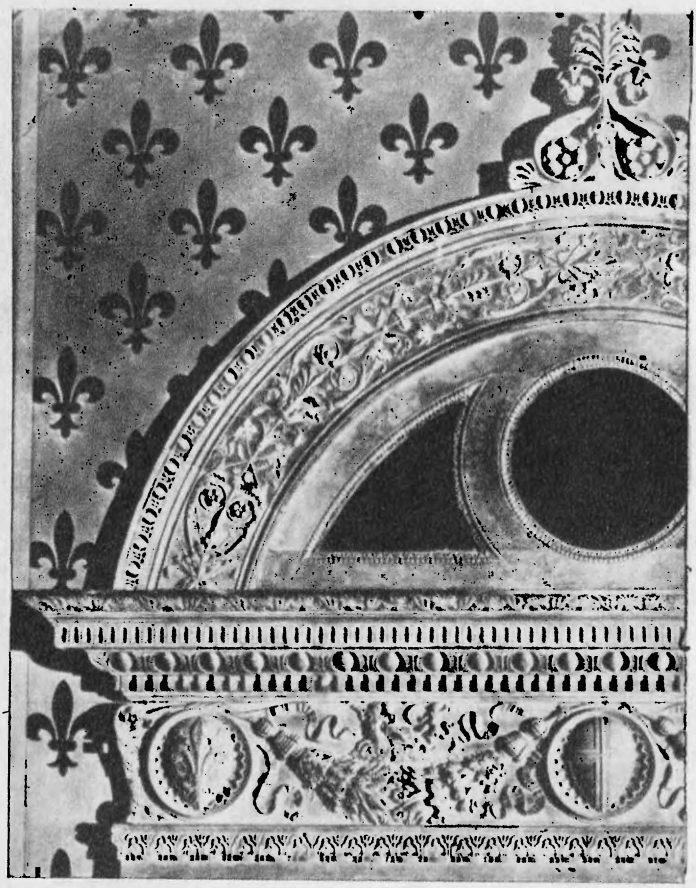
37. **Luca della Robbia.** Întîlnirea Fecioarei cu Sfînta Elisabeta. (Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas.)

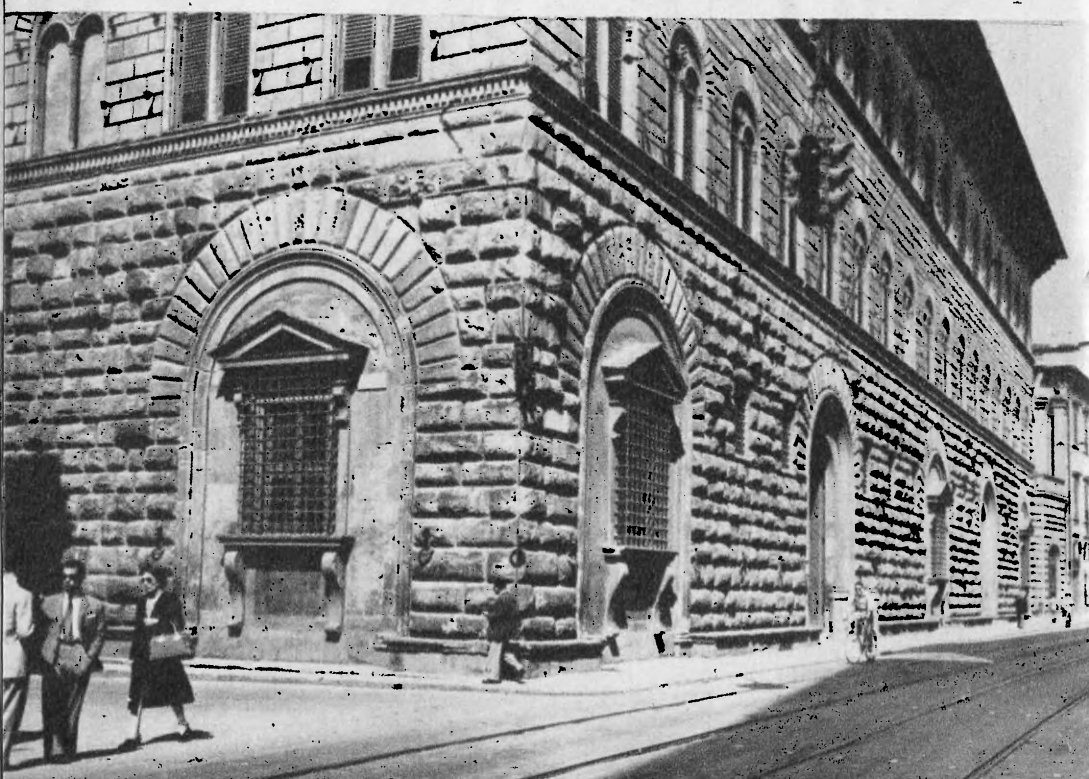
38. **Donatello.** David. (Florența, Bargello.)

39. **Donatello.** Sfîntul Gheorghe. (Florența, Bargello.)

40. **Luca della Robbia.** Tineri cîntăreți. (Florența, Muzeul Domului.)

41. **Perugino.** Închinarea magilor. (Detaliu Città delle Pieve, capela S. Maria del Bianchi.)

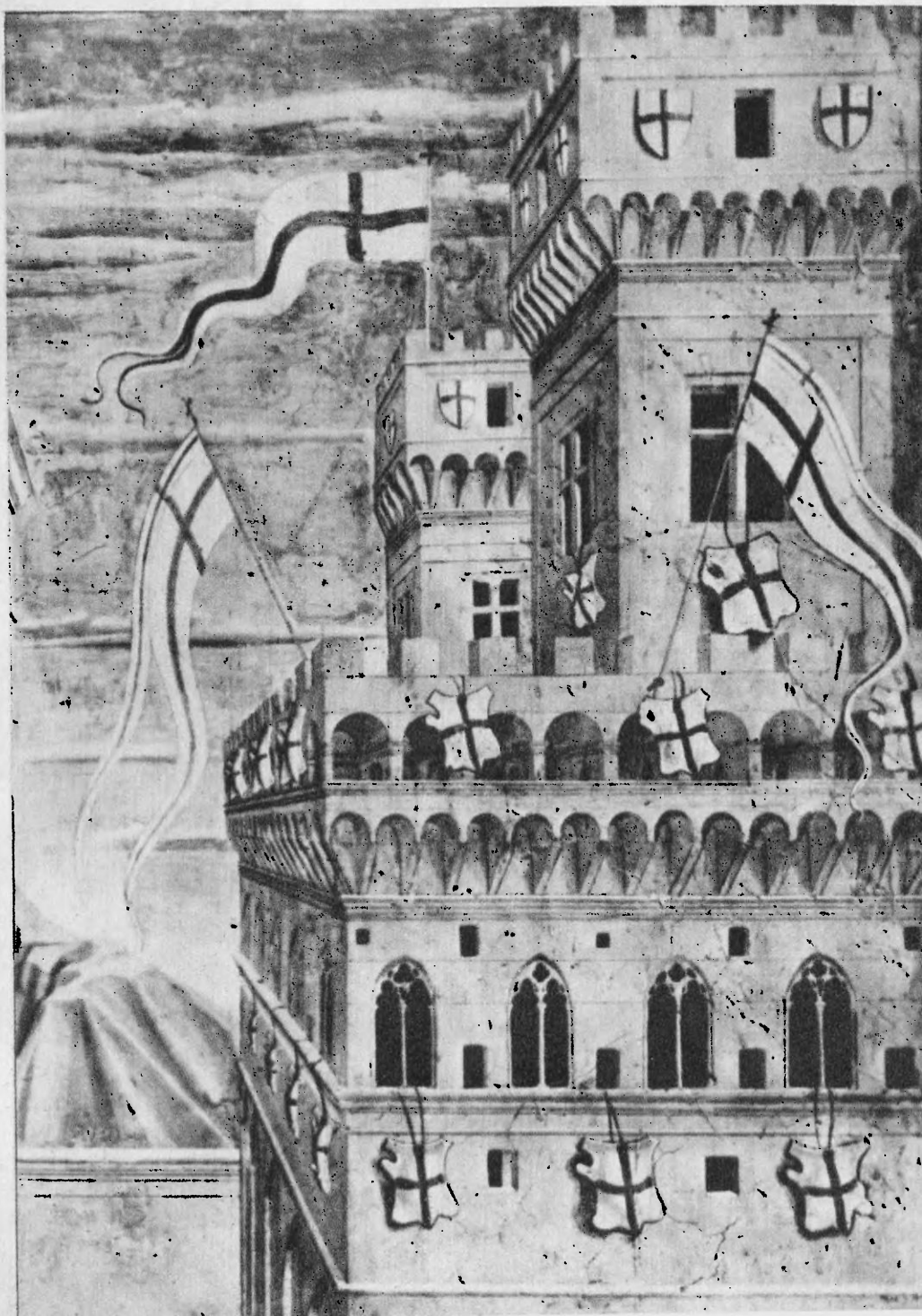




42. **Benedetto da Maiano.** Uşă de marmură. (Detaliu, Sala Crinilor din Palazzo Vecchio, Florenţa.)

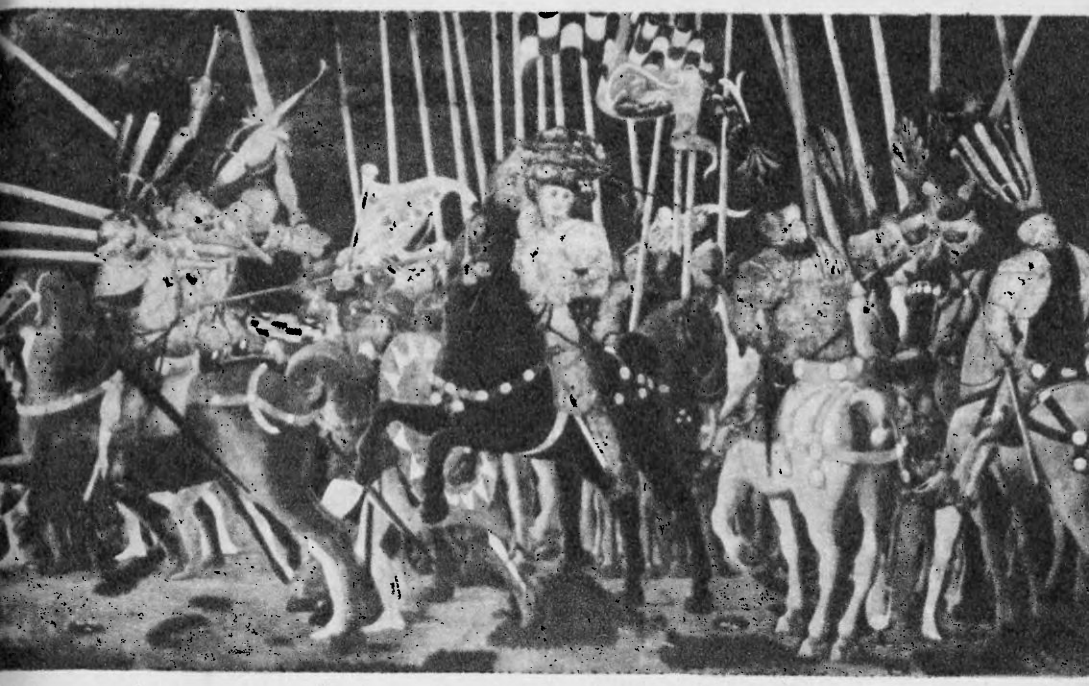
43. **Michelozzo.** Palatul Medici din Florenţa.

44. **Benozzo Gozzoli.** Episod din Viaţa Sfîntului Francisc. (Detaliu, Montefalco, biserica Sfîntul Francisc.)



45. **Benozzo Gozzoli.** Detaliu de la una din frescele palatului Riccardi: Lorenzo de Medici și surorile sale.

47. **Luca Signorelli.** Sfînta Familie. (Florența, Uffizi.) ▶

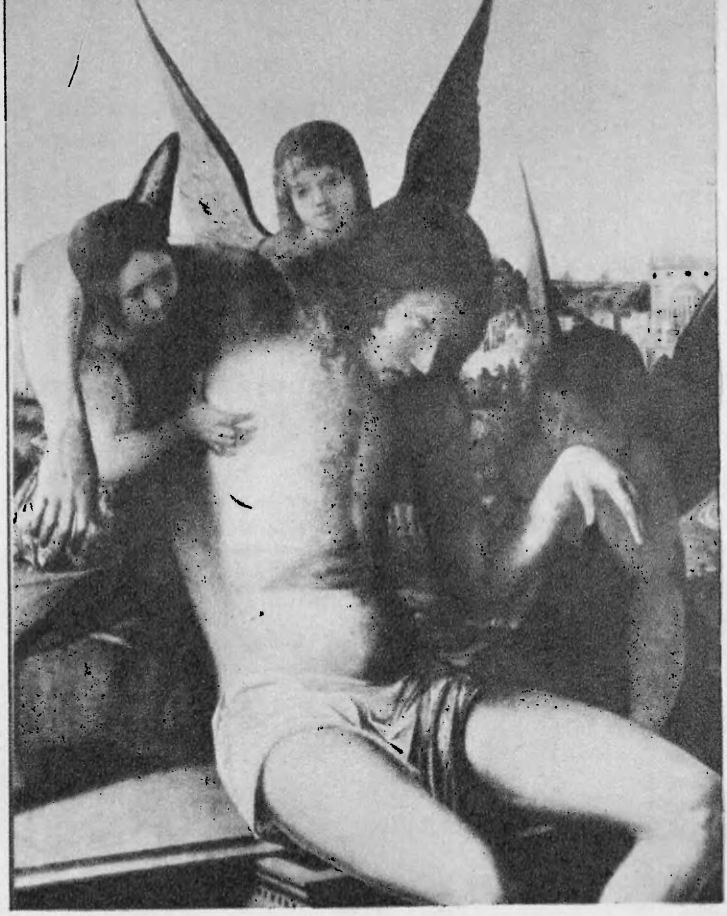


46. **Paolo Uccello.** Bătălia de la San Romano. (Paris, Luvru.)

48. **Paolo Uccello.** Miracolul împărtășaniei. (Urbino, Galeria Națională a Mărcilor.)

49. **Luca Signorelli.** Martiriul Sfîntului Sebastian. (Detaliu, Città di Castello, Pinacoteca.)

50. **Andrea del Castagno.** Cristos iertîndu-l pe Sfîntul Iulian. (Detaliu. Florența, Santissima Annunziata.)

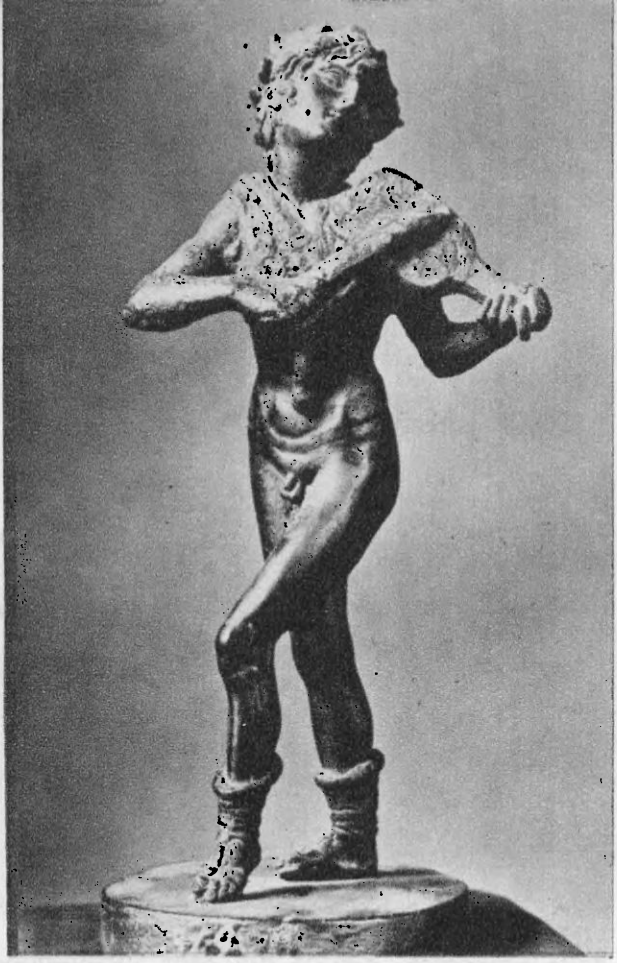


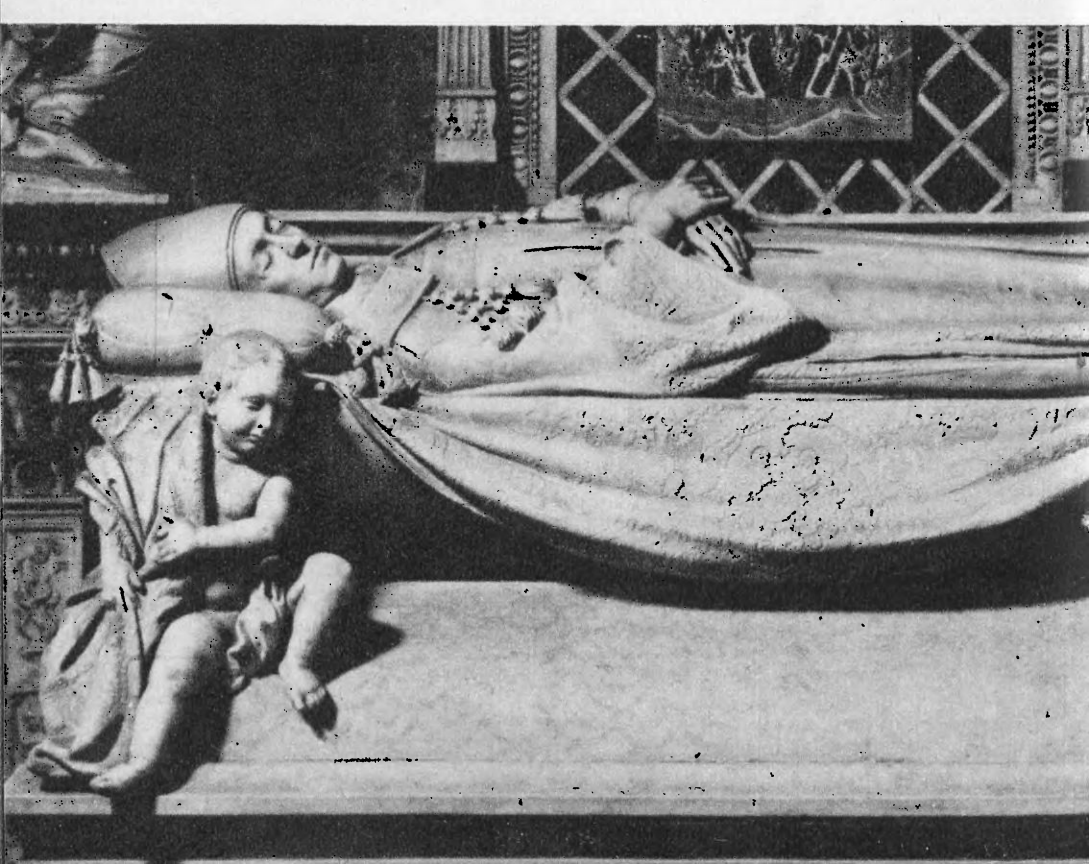
51. **Antonello da Messina.** Pietà. (Veneţia. Muzeul Correr.)

52. **Piero della Francesca.** Descoperirea crucii. Regina din Saba. (Detaliu. Arezzo, biserica Sfîntul Francisc.)

53. **Piero della Francesca.** Regina din Saba închinîndu-se în fața lemnului crucii. (Arezzo, biserica Sfîntul Francisc.)

54. **Piero della Francesca.** Portretul lui Federigo di Montefeltro, duce de Urbino. (Detaliu. Florența. Uffizi.)





55. **Bertoldo.** Orfeu. (Florența, Bargello.)

56. **Rossellino.** Monumentul cardinalului Portugaliei. (Florența, bazilica San Miniato al Monte.)

57. **Verrocchio.** David. (Detaliu, Florența, Bargello.)

58. **Botticelli.** Primăvara. (Detaliu, Florenţa Uffizi.)

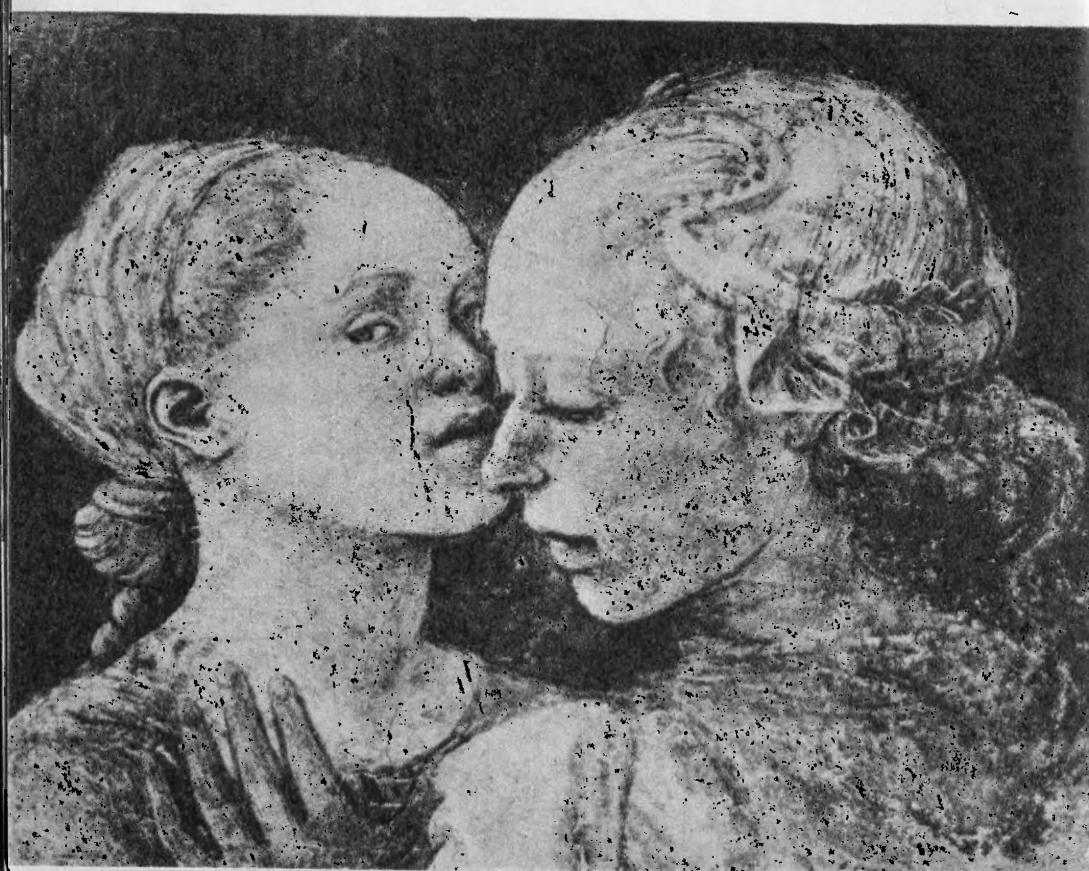
59. **Botticelli.** Primăvara. (Detaliu, bustul zeiţei. Florenţa, Uffizi.)

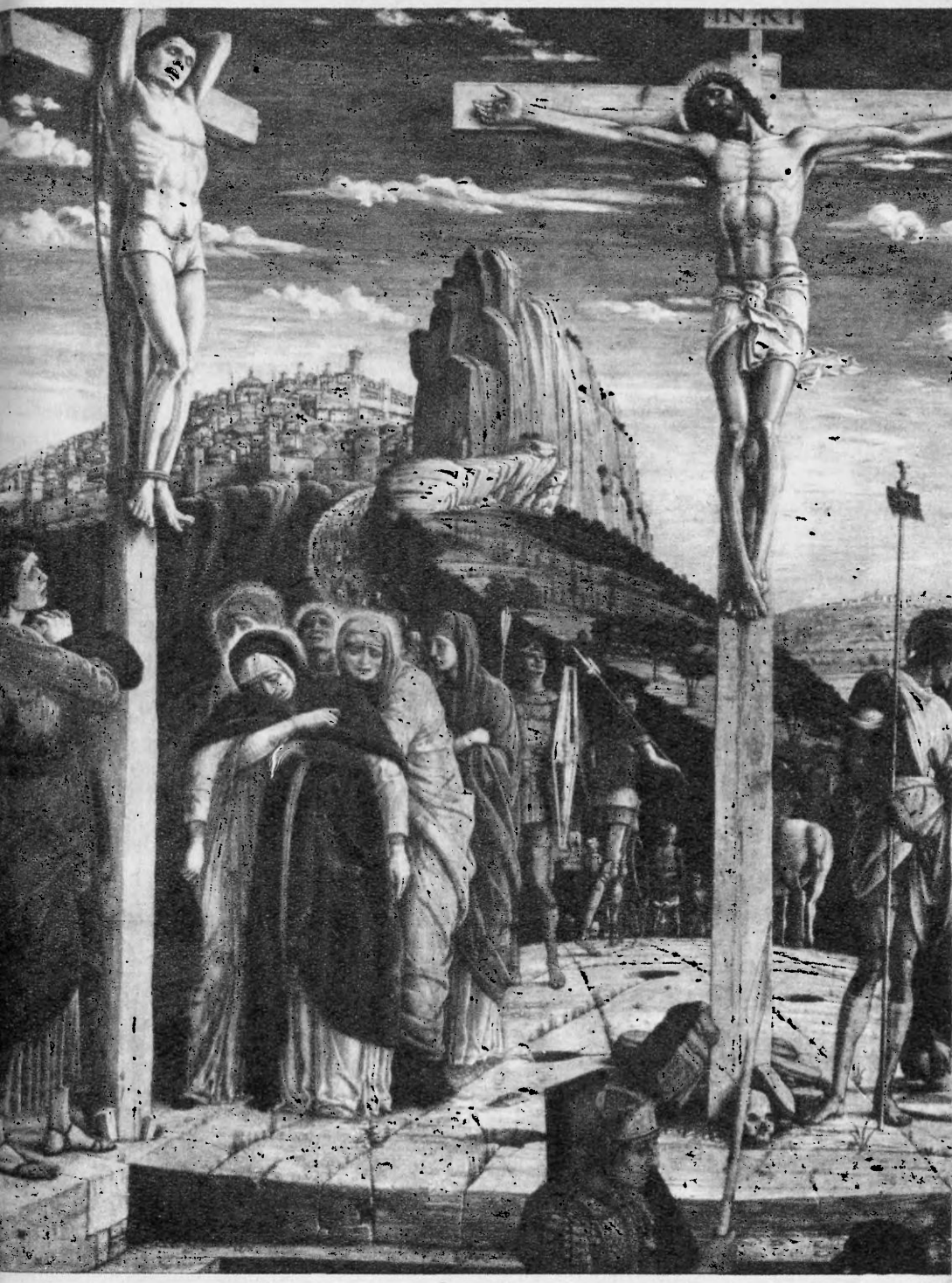
60. **Botticelli.** Naşterea Venerei. (Detaliu, Florenţa, Uffizi.)

61. **Pinturicchio.** Detaliu de peisaj din portretul lui Alberto Aringhieri. (Siena, catedrala.)

62. **Ghirlandaio.** Întîlnirea Fecioarei Maria cu Sfînta Elisabeta. (Detaliu, Florența S. Maria Novella.)

63, 64. **Filippo Lippi.** Două detalii din Ospățul lui Irod. (Prato, catedrala.)



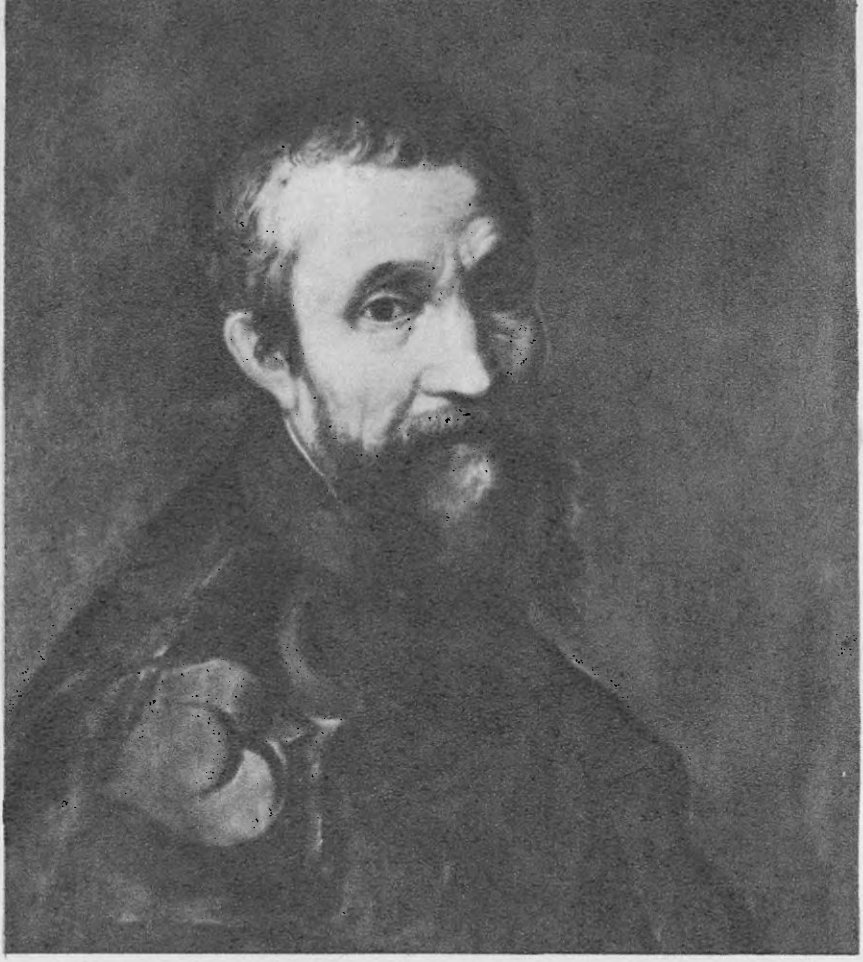


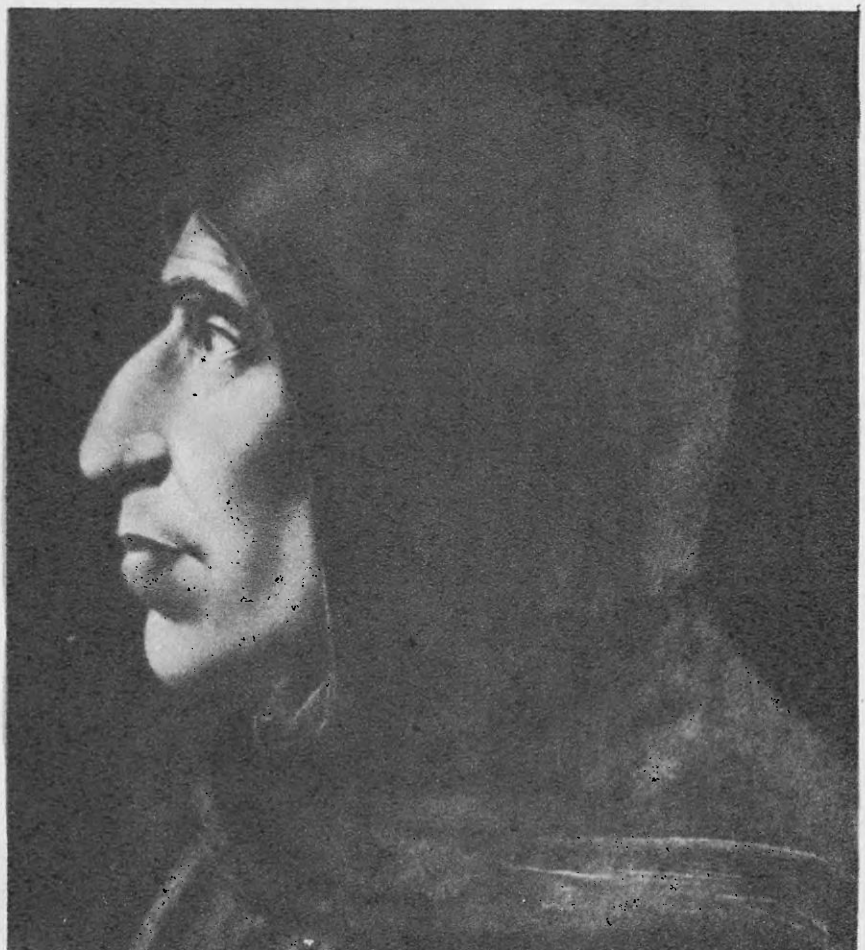
65. **Mantegna**. Răstignirea pe cruce. (Detaliu. Predela de la San Zeno, Verona. Paris, Luvru.)

66. **Rafael.** Portretul lui Baldassare Castiglione, autorul Curteanului. (Paris, Luvru.)

67. **Michelangelo.** Autoportret. (Florența, Uffizi.)

68. **Fra Bartolomeo.** Portretul lui Savonarola. (Florența, San Marco.)



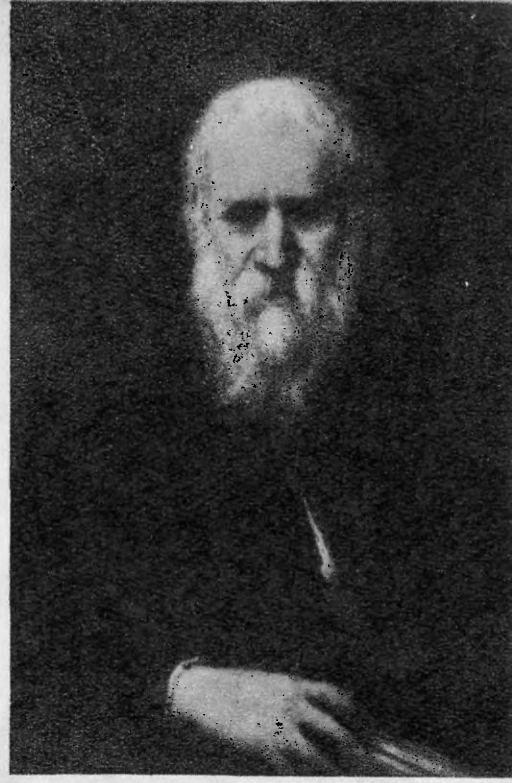


69. **Andrea del Sarto.** Autoportret cu soția sa. (Florența, Galeria Pitti.)

70. **Tițian.** Autoportret. (Florența, Uffizi.)

71. **Tintoretto.** Autoportret. (Florența Uffizi.)

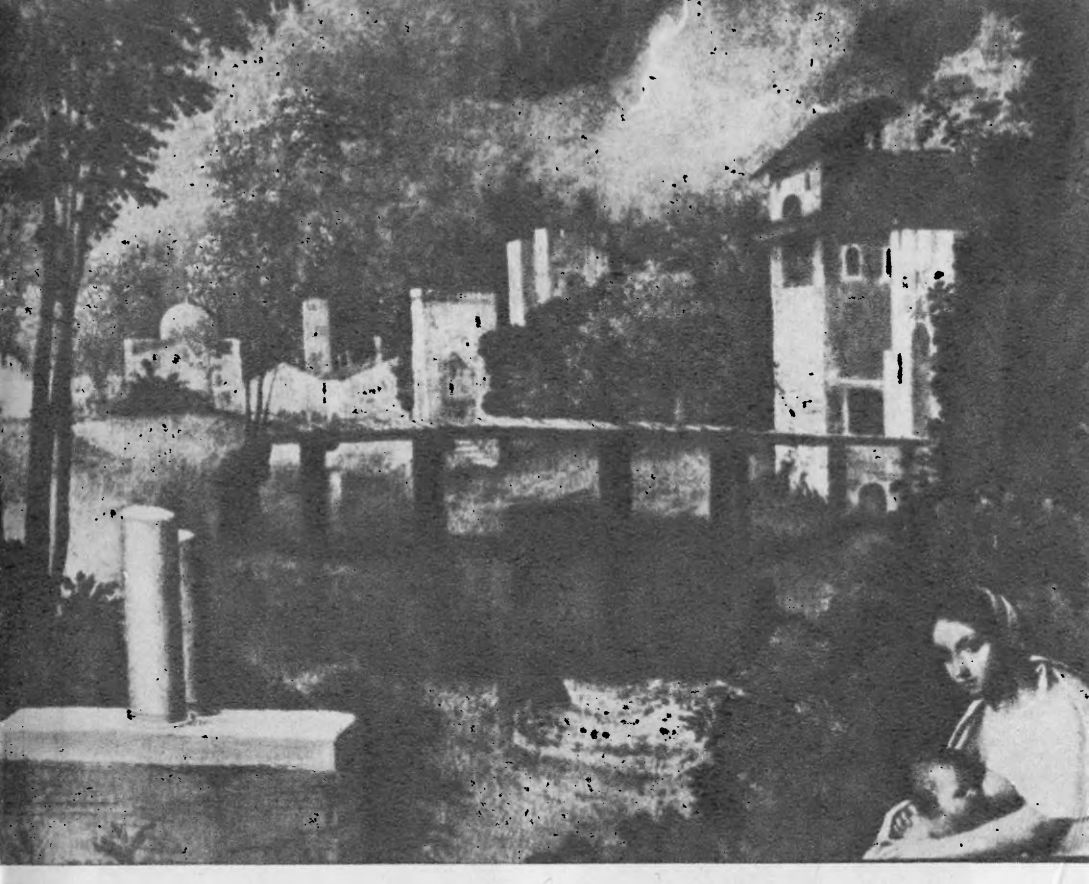
72. **Rafael.** Portretul său și cel al lui Perugino. (Roma, Vatican, Stanțele lui Rafael.)



73. **Carpaccio.** Înfățișarea lui Isus la templu. (Detaliu. Veneția, Accademia.)

74. **Giorgione.** Furtuna. (Detaliu de peisaj. Veneția Accademia.)

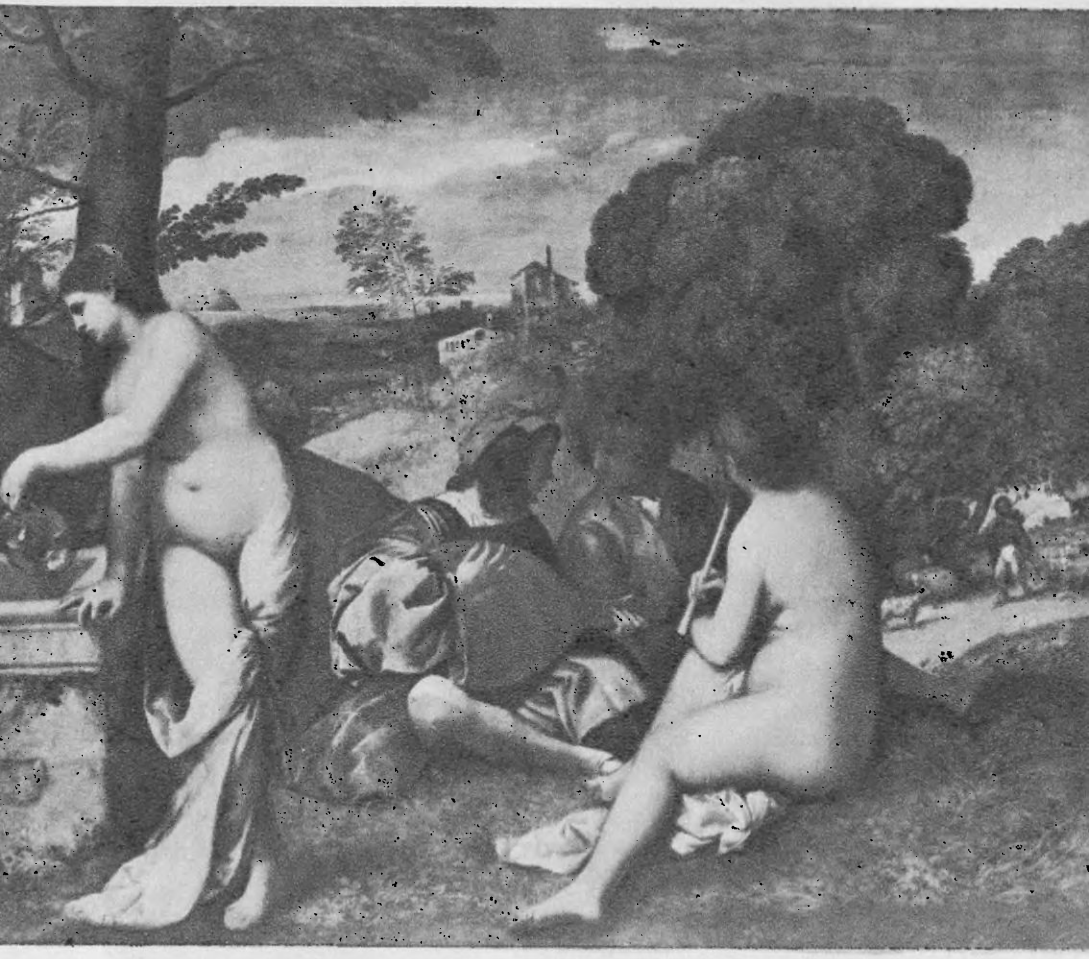
75. **Leonardo da Vinci.** Alegoria patimilor. (Paris, Luvru, cabinetul desenelor.)



76. **Leonardo da Vinci.** Fecioara din grota cu stînci. (Paris, Luvru.)

77. **Giovanni Bellini.** Portretul dogelui Loredano. (Londra National Gallery.)

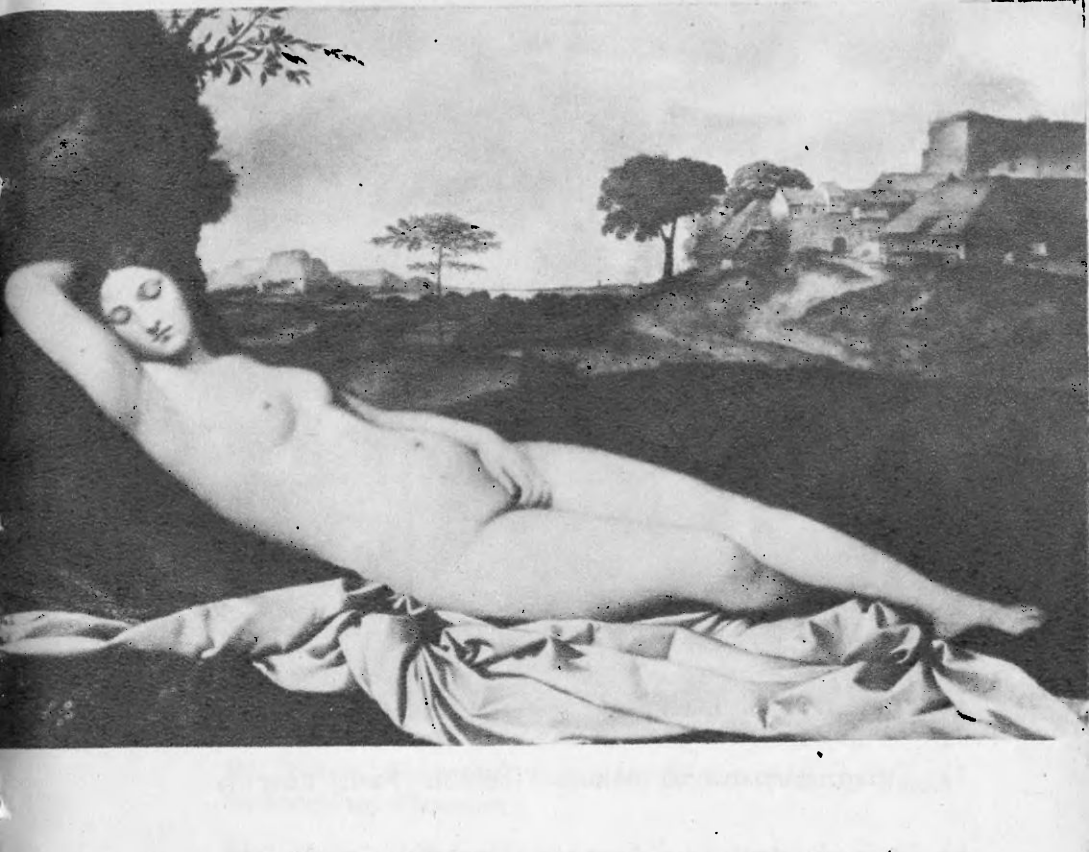
78. **Gentile Bellini.** Portretul lui Mahomed al II-lea. (Veneția, Galeria lui Sir H. Layard.)



79. **Giorgione.** Concertul cîmpenesc. (Paris, Luvru.)

80. **Giorgione.** Venera de la Drezda. (Drezda, Gemäldegalerie.)

81. **Tiţian.** Venera din Urbino. (Detaliu, Florenţa, Uffizi.)



82. **Tițian.** Bărbatul cu mănușa. (Detaliu, Paris, Luvru.)

83. **Tițian.** Portretul lui Aretino. (Florența, Galeria Pitti.)

84. **Tițian.** Portretul Isabellei d'Este. (Viena, Kunsthistorisches Museum.)

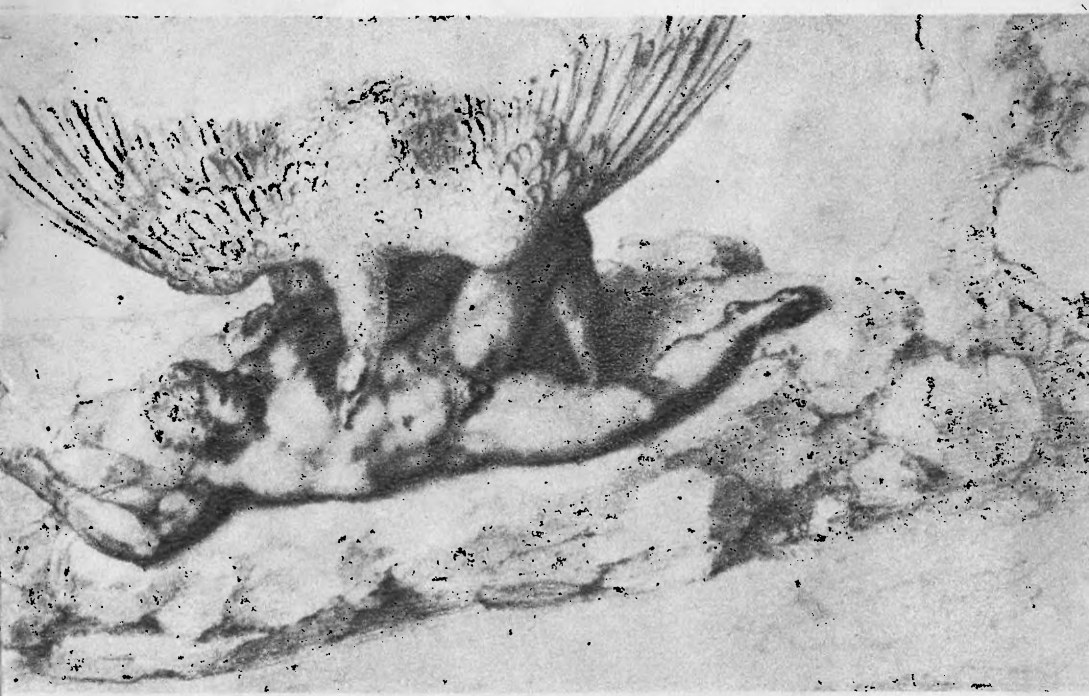
85. **Tițian.** Alfonso de Ferrara și Laura de Dianti. (Paris, Luvru.)

86. Veneţia. Palate.

87. Veneţia. Libreria de Sansovino.

88. **Michelangelo. Facerea lui Adam.** (Detaliu. **Roma, Vatican, Capela Sixtină.**)

89. **Michelangelo.** Prometeu sfîşiat de vultur. **(Castelul Windsor, Biblioteca regală.)**



90. **Michelangelo.** Mîna lui Lorenzo de Medici. (Florența, biserica San Lorenzo, mormintele Medicilor.)

91. **Michelangelo.** Giuliano de Medici (iar nu Lorenzo, cum spune Vasari). Florența, biserica S. Lorenzo, mormintele Medicilor.

92. **Rafael.** Portretul lui Iuliu al II-lea. (Detaliu. Florența, Uffizi.)

93. **Michelangelo.** Decorația Capelei Sixtine. Strămoșii lui Cristos, (detaliu).

94. **Andrea del Sarto.** Cina cea de taină. (Detaliu. Florența, mănăstirea S. Salvi.)

95. **Sodoma.** Muntele măslinilor. (Siena, Pinacoteca.)

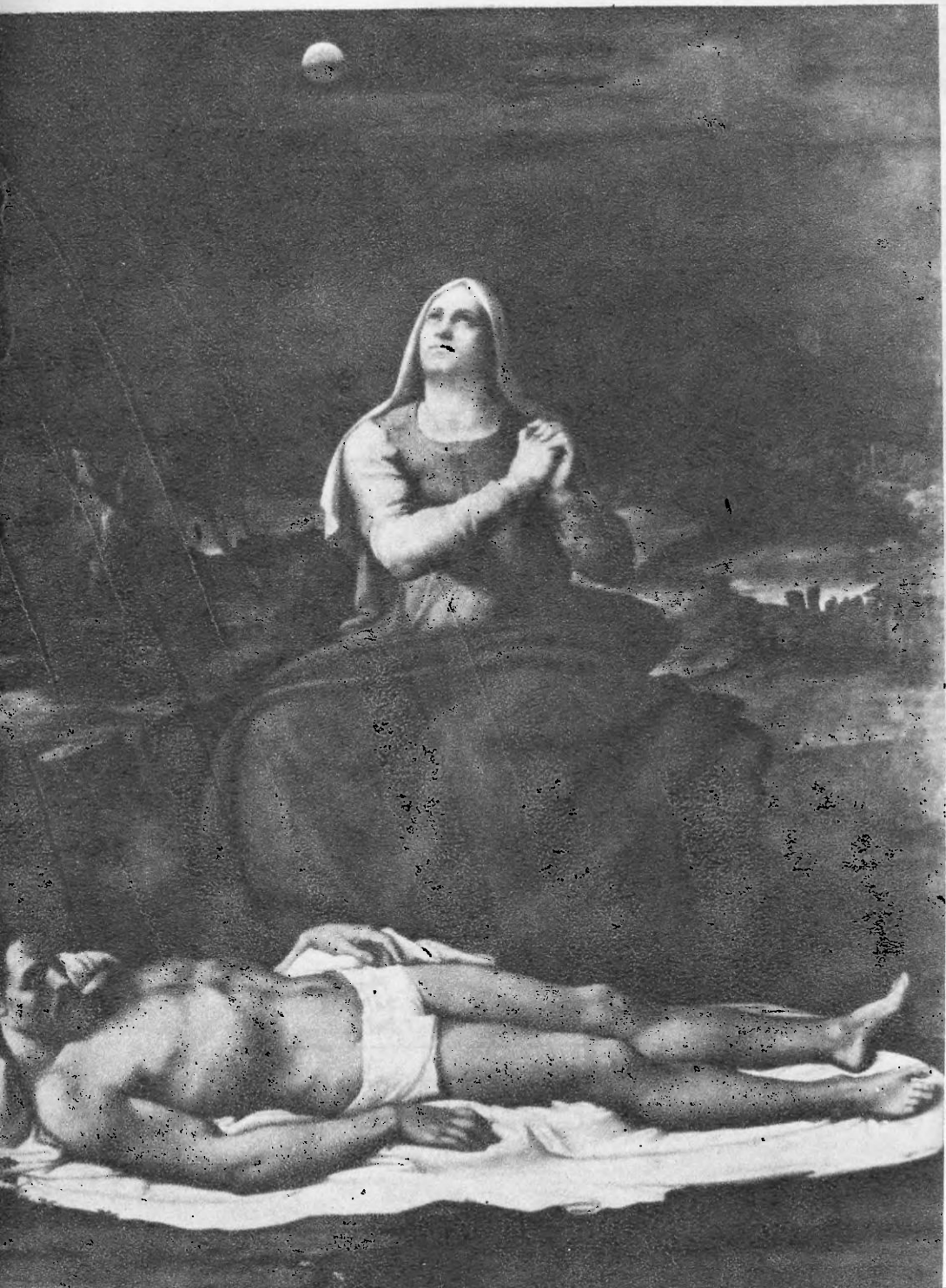
96. **Andrea del Sarto.** Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul. (Detaliu, Florența, Uffizi.)

97. **Tintoretto.** Înfățișarea la templu. (Detaliu. Veneția, biserica S. Maria dell'Orto.)

98. **Rafael.** Studii pentru Bramante. (Paris, Luvru, Cabinetul desenelor.)

99. **Rafael.** Şcoala din Atena, — detaliu — Bramante desenînd (Roma, Vatican, Stanţele lui Rafael.)

100. **Sebastiano del Piombo.** Pietà. (Viterbo, Muzeul Civic.)



*Apărut 1969. Coli de tipar 10,5. Planșe tiefdruck 3o*
*(C.Z. pentru bibliotecile mari 74/76 C.Z. pentru bibliotecile mici 7,74/76*

Intreprinderea poligrafică „Arta Grafică"
Calea Șerban Vodă nr. 133
București — Republica Socialistă România.
Comanda nr. 1076

Vol. I și II – lei 28

Biblioteca de artă

Arte și civilizații

# renașterea italiană

Pentru Fred Bérence, Renașterea italiană nu este numai aceea a pictorilor și a sculptorilor și nu este nici aceea, mai lărgită, care-i înglobează și pe poeți și scriitori. El va căuta această Renaștere italiană la rădăcină. Contextul politic este necesar prezentării operelor artistice și literare, dar mai mult încă decît asupra istoriei, el pune accentul asupra spiritului care domnea în acea vreme, întoarcerea la valorile antice, redescoperirea filozofiei lui Platon, după ce fusese redescoperită cea a lui Aristotel, învățătura lui Marsilio Ficino.

Această elevație spirituală, derivată din filozofia platoniciană, această căutare constantă a perfecțiunii, servește drept fundal tuturor biografiilor, tuturor analizelor de texte sau de opere de artă.